C O L E C Ț I A   B A L C O N

Roland Barthes

CAMERA LUMINOASĂ

ÎNSEMNĂRI DESPRE FOTOGRAFIE

Roland Barthes

CAMERA LUMINOASĂ

Însemnări despre fotografie

Ediția a doua

Traducere de
Virgil Mleșniță



Idea Design & Print
Editură
2009

Volumul de față este o traducere după:
Roland Barthes, La chambre claire. Note sur la photographie

Ouvrage publié avec l'aide du Ministère français
chargé de la Culture - Centre national du livre

Lucrare publicată cu ajutorul Ministerului francez
al Culturii - Centru național de carte.

REDACTORI DE COLECȚIE
Timotei Nădășan

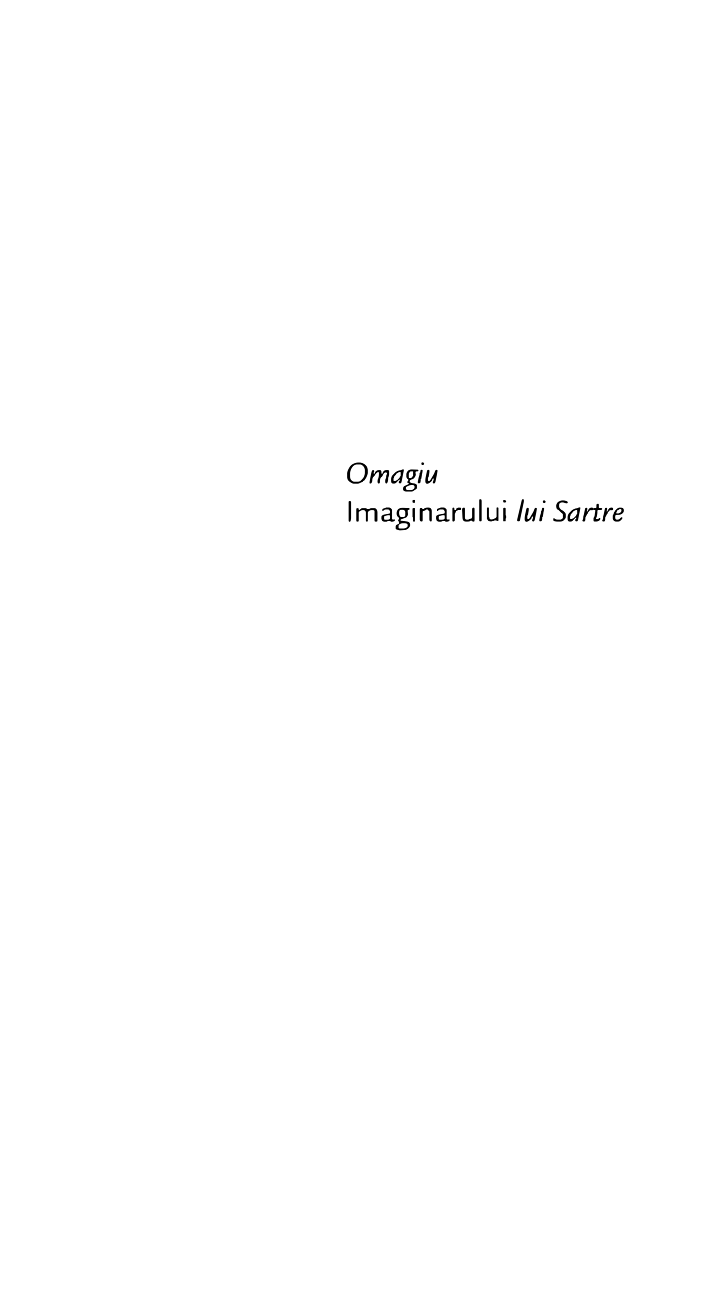
REDACTOR
Alexandru Polgár

CORECTOR
Virgil Leon

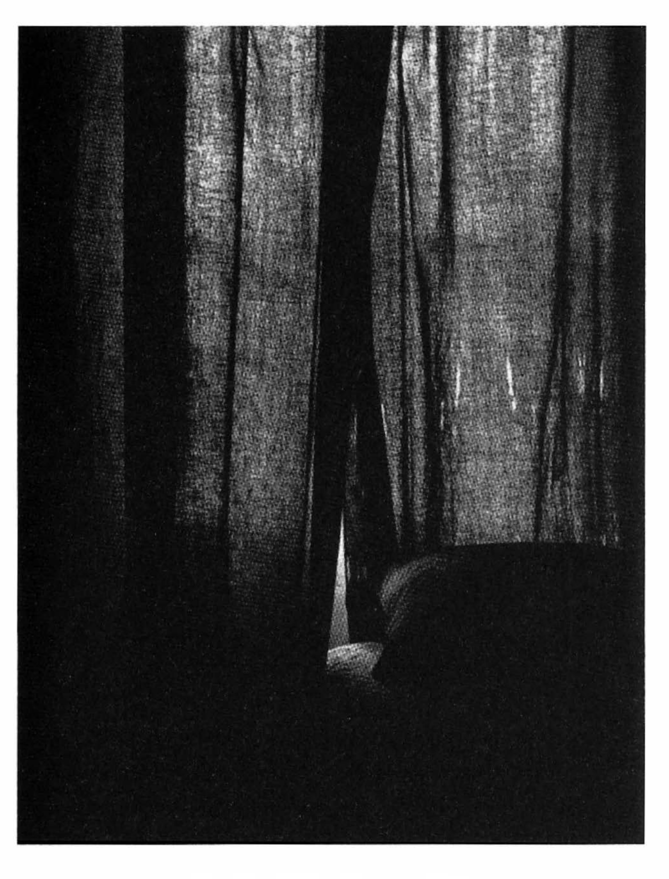
TEHNOREDACTOR
Lenke Janitsek

COPERTĂ, CONCEPȚIE GRAFICĂ ȘI TIPAR
Idea Design & Print, Cluj

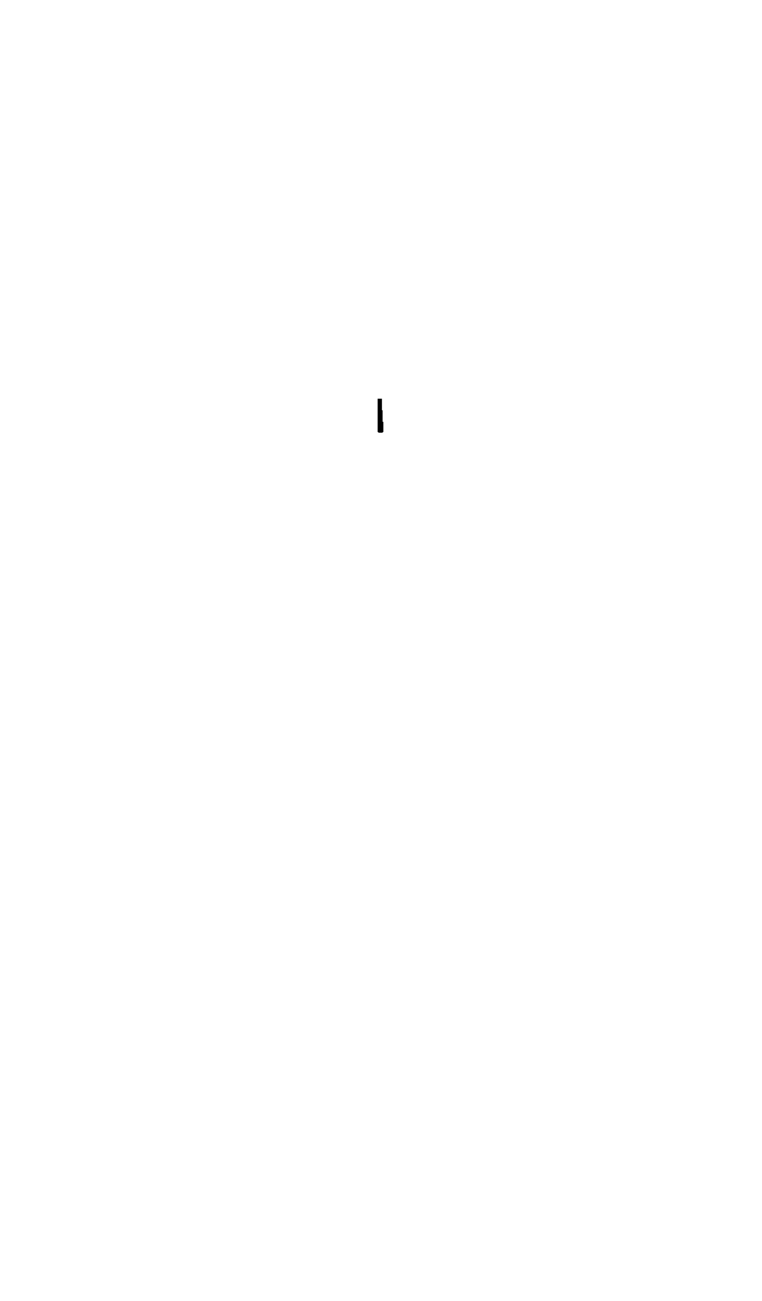
ISBN 978-973-7913-82-1



Omagiu
Imaginarului *lui Sartre*



Daniel Boudinet: *Polaroid,* 1979.



1

Într-o zi, e mult de atunci, am dat peste o fotografie a ultimului frate al lui Napoleon, Jerôme (1852). Mi-am zis atunci, cu o uimire de care n-am mai putut scăpa niciodată: “Văd ochii ce l-au văzut pe împărat”. Vorbeam uneori de această uimire, dar cum nimeni nu părea să o împărtășească și nici măcar s-o înțeleagă (așa e viața, făcută din mici singurătăți), am uitat de ea. Interesul meu pentru Fotografie luă un aspect mai cultural. Am decretat că iubeam Fotografia *împotriva* cinematografului, de care totuși nu reușeam să o disting. Această problemă persista. Eram cuprins în privința Fotografiei de o dorință “ontologică”: voiam cu orice preț să știu ce era ea “în sine”, prin ce trăsătură esențială se deosebea de comunitatea imaginilor. O asemenea dorință voia de fapt să spună că, făcînd abstracție de evidențele provenite din tehnică și practici, și în ciuda formidabilei sale răspîndiri contemporane, nu eram sigur că Fotografia exista, că ea dispunea de un “geniu” propriu.

2

Cine mă putea îndruma?

Încă de la primul pas, acela al clasificării (trebuie neapărat să clasificăm, să adunăm mostre, dacă vrem să constituim un corpus), Fotografia se sustrage. Repartizările la care ea este supusă sînt în fapt fie empirice (Profesioniști / Amatori), fie retorice (Peisaje / Obiecte / Portrete / Nuduri), fie estetice (Realism / Pictorialism), în orice caz exterioare obiectului, fără nici un raport cu esența sa, ce nu poate fi (dacă există) decît Noul căruia i-a fost începutul; iar asta fiindcă aceste clasificări s-ar putea aplica foarte bine și altor forme, mai vechi, ale reprezentării. S-ar zice că Fotografia este inclasabilă. M-am întrebat atunci de ce anume ținea această dezordine.

Am găsit mai întîi următorul lucru. Ceea ce Fotografia reproduce la infinit n-a avut loc decît o singură dată: ea re-

petă mecanic ceea ce nu se va mai putea niciodată repeta din punct de vedere existențial. În ea, evenimentul nu se depășește niciodată către altceva: ea reduce întotdeauna corpusul de care am nevoie la corpul pe care îl văd; ea este Particularul absolut, Contingența suverană, mată și cumva brută, *Cutarele* (cutare fotografie, și nu Fotografia), pe scurt, *Tuché,* Ocazia, întîlnirea, Realul, în manifestarea sa neobosită (Lacan, 53–66). Pentru a desemna realitatea, budismul folosește cuvîntul *sunya,* vidul; ori mai bine: *tathata,* faptul de a fi așa, de a fi astfel, de a fi asta; tat înseamnă în sanscrită *asta* (Watts, 85) și ne duce cu gîndul la gestul copilașului care arată ceva cu degetul și spune: *Ta, Ata, Asta!* O fotografie se găsește întotdeauna la capătul acestui gest; ea spune: *asta, asta este, așa este!,* însă nu spune nimic altceva; o fotografie nu poate fi transformată (spusă) filosofic, ea este în întregime încărcată de contingența al cărei înveliș transparent și ușor este. Arătați cuiva fotografiile dumneavoastră; acesta le va scoate imediat pe ale sale: "Iată, aici e fratele meu; acolo sînt eu cînd eram mic" etc.; Fotografia nu este niciodată decît o arie cu variațiuni a lui "Iată", "Uite", "Priviți"; ea arată cu degetul spre un anume *față-în-față* și nu poate ieși din acest pur limbaj deictic. De aceea, pe cît de licit este să vorbești despre o fotografie, pe atît de improbabil mi se pare să poți vorbi despre Fotografia ca *atare*.

O fotografie oarecare în fapt nu se distinge niciodată de referentul ei (de ceea ce reprezintă) ori cel puțin nu imediat sau nu pentru toată lumea (lucru pe care-l face oricare altă imagine, încărcată deja din capul locului și prin statutul ei de felul în care e simulat obiectul): perceperea semnificantului fotografic nu este imposibilă (unii profesioniști fac acest lucru), dar asta cere un act secund de cunoaștere sau de reflecție. Prin natura sa, Fotografia (trebuie să acceptăm din comoditate acest universal, care pentru moment nu trimite decît la repetiția nesfîrșită a contingenței) conține ceva tautologic: pentru ea, o pipă este întotdeauna, cu încăpățînare, o pipă. S-ar zice că Fotografia își ia întotdeauna referentul cu ea, ambii loviți de aceeași imobilitate îndrăgostită ori funebră, chiar și în mijlocul lumii în mișcare: ei sînt lipiți

unul de celălalt, membru cu membru, asemenea condamnatului legat de un cadavru în anumite forme de tortură; sau, iarăși, asemenea acelor cupluri de pești (rechinii, cred, după spusele lui Michelet) care călătoresc împreună, uniți parcă într-o acuplare eternă. Fotografia aparține acelei clase de obiecte cu structură de foitaj, în cazul cărora e imposibil să separi două foi fără a le distruge: fereastra și peisajul și, de ce nu, Binele și Răul, dorința și obiectul ei: dualități pe care le poți concepe, însă nu le poți percepe (încă nu știam că din această încăpățînare a Referentului de a fi mereu prezent urma să apară esența pe care o căutam).

Această fatalitate (că nu există nici o fotografie fără *ceva* sau *cineva*) tîrăște Fotografia în imensa dezordine a obiectelor – dintre toate obiectele lumii, de ce alegem (să fotografiem) mai degrabă acest obiect, în această clipă, decît un alt obiect într-o alta? (Calvino) Fotografia este inclasabilă pentru că nu există nici un motiv de a *marca* vreuna din ocurențele sale în mod special; ea ar dori mult, poate, să devină la fel de solidă, la fel de sigură, la fel de nobilă ca un semn, ceea ce i-ar permite să acceadă la demnitatea unei limbi; însă pentru ca un semn să existe trebuie să existe o marcă; lipsite de un principiu de marcare, fotografiile sînt niște semne care nu se încheagă cum trebuie, care *se strică,* precum laptele. Orice înfățișează și oricare ar fi modul său, fotografia este mereu invizibilă: nu ea este cea pe care o vedem.

Pe scurt, referentul e lipit de fotografie. Și din cauza acestei aderențe singulare e foarte greu să ne adaptăm ochiul la Fotografie. Cărțile care vorbesc despre ea, mult mai puține de altfel decît cele despre alte arte, sînt victimele acestei dificultăți. Unele sînt tehnice; pentru "a vedea" semnificantul fotografic, ele sînt obligate să privească de mult prea aproape. Altele sînt istorice sau sociologice; pentru a observa fenomenul global al Fotografiei, ele sînt obligate să privească de mult prea departe. Am constatat cu enervare că nici una nu-mi vorbea în mod just de fotografiile care mă interesează, cele care îmi provoacă plăcere sau emoție. Ce treabă aveam eu cu regulile de compoziție ale peisajului fotografic sau, la cealaltă extremă, cu Fotografia ca rit familialî De fiecare

dată cînd citeam ceva despre Fotografie, mă gîndeam la o anume fotografie care îmi era dragă, iar asta mă scotea din sărite. Căci eu nu vedeam decît referentul, obiectul dorit, trupul drag; însă o voce enervantă (vocea științei) îmi spunea atunci pe un ton sever: “Să ne întoarcem la Fotografie. Ceea ce vezi tu acolo și te face să suferi intră în categoria «Fotografii de amatori», de care s-a ocupat o echipă de sociologi: nu e nimic altceva decît semnul unui protocol social de integrare, destinat să consolideze Familia etc.”. Mă încăpățînam totuși; o altă voce, cea mai puternică, mă împingea să neg comentariul sociologic; față de unele fotografii mă voiam sălbatic, fără cultură. Mă chinuiam astfel, neîndrăznind să simplific nenumăratele fotografii ale lumii și nici să suprapun cîteva dintre fotografiile mele pe întreaga Fotografie: pe scurt, mă aflam într-un impas și, dacă se poate spune așa, eram singur și sărac din punct de vedere “științific”.

3

Mi-am zis atunci că această dezordine și această dilemă, aduse la lumină de dorința de a scrie despre Fotografie, reflectau perfect un soi de disconfort pe care îl avusesem dintotdeauna: acela de a fi un individ înghesuit între două limbaje, unul expresiv, celălalt critic; și, în cadrul acestuia din urmă, între mai multe discursuri: cel al sociologiei, cel al semiologiei și cel al psihanalizei – în același timp însă, datorită nemulțumirii pe care o simțeam și față de unele, și față de altele, făceam dovada singurului lucru cert care exista în mine (oricît de naiv ar fi fost el): rezistența disperată față de orice sistem reductiv. Căci de fiecare dată cînd recurgeam cît de puțin la un astfel de sistem, simțeam cum se încheagă un limbaj, dar alunecînd în felul acesta spre reducție și mustrare, îl părăseam încetul cu încetul și căutam în altă parte: mă puneam să vorbesc altminteri. Era mai bine să transform o dată pentru totdeauna protestul meu de singularitate în rațiune și să încerc să fac din “antica suveranitate a eului” (Nietzsche) un principiu euristic. Am hotărît deci să

iau ca punct de plecare al căutării mele doar cîteva fotografii, cele de care eram sigur că există *pentru mine*. Nimic legat de vreun corpus: ci simple piese [corps]. În această dispută, la urma urmei convențională, dintre subiectivitate și știință, ajunsesem la această idee bizară: de ce n-ar exista, cumva, o știință nouă prin obiectul ei? O *Mathesis singularis* (și nu *universalis*)? Am acceptat, așadar, să mă iau drept mijlocitor al întregii Fotografii: aș încerca să formulez, plecînd de la cîteva reacții personale, trăsătura fundamentală, universalul fără de care n-ar exista Fotografie.

4

Iată-mă deci eu însumi măsura "înțelepciunii" fotografice. Ce știe corpul meu despre Fotografie? Am observat că o fotografie poate fi obiectul a trei practici (sau trei emoții sau trei intenții): fie facem [o fotografie] *[faire]*, fie ni se face [o fotografie] *[subir]*, fie privim [o fotografie] *[regarder]*. Fotograful este *Operator*-ul. Noi, toți cei care răsfoim ziare, cărți, albume, arhive, colecții de fotografii sîntem *Spectator*-ul. Iar cel care sau ceea ce este fotografiat este ținta, referentul, un soi de mic simulacru, de *eidolon* emis de către obiect, pe care l-aș numi bucuros Spectrum-ul Fotografiei, pentru că acest cuvînt a păstrat prin rădăcina sa un raport cu "spectacolul", adăugîndu-i acel lucru nițel înspăimîntător care există în orice fotografie: reîntoarcerea a ceea ce e mort.

Una dintre aceste practici îmi era oprită și nu trebuia să încerc a-mi pune întrebări în privința ei: nu sînt fotograf, nici măcar amator: sînt prea nerăbdător pentru asta: trebuie să văd imediat ceea ce am produs (*Polaroid*? Amuzant, însă dezamăgitor, afară de cazul cînd aparatul e în mîinile unui mare fotograf). Puteam presupune că emoția *Operator*-ului (și de aici esența Fotografiei-Fotografului) avea un anume raport cu "micul orificiu" *(sténopé)* prin care el privește, decupează, încadrează și pune în perspectivă ceea ce vrea să "prindă" (surprindă). Din punct de vedere tehnic, Fotografia se află la intersecția a două procedee total di-

ferite; unul este de ordin chimic: acțiunea luminii asupra anumitor substanțe; celălalt este de ordin fizic: formarea imaginii printr-un dispozitiv optic. Mi se părea că Fotografia *Spectator*-ului provenea în mod esențial, dacă se poate zice așa, din revelarea chimică a obiectului (ale cărui raze le primesc cu întîrziere pe fotografie), în timp ce Fotografia *Operator*-ului era legată, dimpotrivă, de viziunea decupată de gaura cheii din *camera obscura*. Însă despre această emoție (sau despre această esență) nu puteam vorbi pentru că nu o cunoscusem niciodată; nu mă puteam alătura mulțimii acelora (cei mai numeroși) care tratează despre Fotografia-Fotografului. Nu dispuneam decît de două experiențe: cea a subiectului privit și cea a subiectului privitor.

5

Se poate întîmpla însă să fiu privit fără s-o știu: nici despre asta n-am să pot vorbi, întrucît am hotărît să mă las ghidat numai de conștiința pe care o am despre emoția mea. Dar deseori (prea des, cred eu) am fost fotografiat în cunoștință de cauză. Or, de îndată ce mă simt privit prin obiectiv, totul se schimbă: încep "să pozez", îmi fabric instantaneu un alt corp, mă metamorfozez dinainte în imagine. Această transformare este activă: simt că Fotografia îmi creează corpul sau îl mortifică, după bunul ei plac (apolog al acestei puteri letale: unii comunarzi au plătit cu viața mîndria de a poza pe baricade: o dată învinși, ei au fost recunoscuți de polițiștii lui Thiers și împușcați aproape toți) (Freund, 101).

Pozînd în fața obiectivului (vreau să spun: știind că pozez, fie și fugitiv), nu risc chiar atît de mult (cel puțin deocamdată). Probabil că existența mea depinde, metaforic, de fotograf. Însă în zadar e imaginară (chiar în sensul celui mai pur Imaginar) această dependență, eu o trăiesc cu angoasa unei filiații incerte: o imagine – imaginea mea – urmează să se nască: voi fi adus pe lume în calitate de individ antipatic sau ca un "tip bine"? De aș putea "ieși" pe hîr-

ție ca într-un tablou clasic, prevăzut cu un aer nobil, gînditor, inteligent etc.! De aș putea, pe scurt, să fiu "pictat" (de Tițian) ori "desenat" (de Clouet)! Însă cum ceea ce aș vrea să se capteze este o textură morală fină, și nu o mimică, și cum Fotografia e prea puțin subtilă, în afară de marii portretiști, nu știu cum să acționez din interior asupra pielii mele. Hotărăsc să "las să-mi plutească" pe buze și în privire un surîs fin pe care l-aș dori "indefinisabil", în care aș face să se citească, împreună cu calitățile naturii mele, conștiința amuzată pe care o am față de întregul ceremonial fotografic: mă prind în jocul social, pozez, știu asta, vreau ca și voi s-o știți, însă acest mesaj suplimentar nu trebuie să altereze cu nimic (adevărată cvadratură a cercului) esența prețioasă a individului meu: ceea ce sînt, în afara oricărei efigii. Aș dori de fapt ca imaginea mea, mobilă, zdruncinată printre miile de fotografii schimbătoare, la voia întîmplării și a vîrstelor, să coincidă mereu cu "eul" meu (profund, cum se zice); însă ceea ce trebuie spus e tocmai opusul: "eu" sînt cel care nu coincid niciodată cu imaginea mea; căci imaginea este greoaie, imobilă, încăpățînată (și de asta se sprijină societatea pe ea), iar "eu" sînt lejer, divizat, împrăștiat și, asemenea unei gîngănii, nu stau locului, agitîndu-mă în borcanul meu: ah, dacă Fotografia ar putea cel puțin să-mi dea un corp neutru, anatomic, care să nu semnifice nimic! Dar vai, sînt condamnat de Fotografie, care crede că face bine, să am mereu o mină: corpul meu nu-și găsește niciodată gradul său zero, nimeni nu i-l dă (poate doar mama mea? Nu indiferența este cea care îi ia imaginii greutatea, ci iubirea, iubirea infinit de mare. Căci tocmai că o fotografie "obiectivă", de genul "Fotomaton", este cea care te transformă într-un individ penal, urmărit de poliție).

A se vedea pe sine (altfel decît într-o oglindă): la scara Istoriei, acest act este recent; portretul, pictat, desenat sau miniaturizat, fusese pînă la difuzarea Fotografiei un bun restrîns, destinat de altfel să afișeze un standing financiar și social – și în orice caz, un portret pictat, oricît de asemănător ar fi el cu cel pe care îl reprezintă, nu este o fotografie (asta este ceea ce încerc să dovedesc aici). E curios că ni-

meni nu s-a gîndit la *bulversarea* (în ordinea civilizației) pe care o provoacă acest nou act. Mi-aș dori o Istorie a Privirilor. Căci Fotografia înseamnă începutul existenței mele ca altul: o disociere întortocheată a conștiinței identității. Și mai ciudat: tocmai că *înainte* de Fotografie s-a vorbit cel mai mult despre halucinația dublului. Autoscopia se aseamănă unei halucinoze; timp de secole, ea a fost o importată temă mitică (Gayral, 209). Astăzi însă, e ca și cum am refula nebunia profundă a Fotografiei: ea nu amintește de moștenirea ei mitică decît prin această ușoară tulburare care mă cuprinde atunci cînd "mă" privesc pe o hîrtie.

Această bulversare este în fond o bulversare a proprietății. Dreptul a spus-o în felul său: cui îi aparține fotografia? (Chevrier-Thibaudeau) Subiectului (fotografiat)? Fotografului? Peisajul însuși este el oare altceva decît un fel de împrumut de la proprietarul terenului? Nenumărate procese, se pare, au exprimat această incertitudine a unei societăți pentru care a fi era fundamentat pe a avea. Fotografia transforma subiectul în obiect, și chiar, dacă se poate spune așa, în obiect de muzeu: pentru a face primele portrete (către 1840), subiectul trebuia supus unor lungi ședințe de pozat sub un ecran de sticlă în plin soare; să devii obiect îți provoca durere la fel ca o operație chirurgicală; s-a inventat atunci un aparat, numit rezemătoare pentru cap, un fel de proteză, invizibilă pentru obiectiv (Freund, 68), care susținea și menținea corpul în trecerea sa în imobilitate: această rezemătoare pentru cap era soclul statuii care urma să devin, corsetul esenței mele imaginare.

Fotografia-portret este un cîmp închis de forțe. Aici patru forțe imaginare se încrucișează, se înfruntă, se deformează. În fața obiectivului eu sînt simultan: cel care cred eu că sînt, cel care aș vrea să creadă lumea că sînt, cel care crede fotograful că sînt și cel de care el se folosește pentru a-și exhiba arta. Altfel spus, o acțiune bizară: eu nu încetez să mă imit și asta e cauza pentru care, de fiecare dată cînd sînt (mă las) fotografiat, mă încearcă inevitabil un sentiment de inautenticitate și, uneori, de impostură (așa cum îți pot da anumite coșmaruri). Din punct de vedere imaginar, Fotografia

(cea pe care o *doresc*) reprezintă acel moment foarte subtil în care, la drept vorbind, eu nu sînt nici subiect, nici obiect, ci mai degrabă un subiect care se simte devenind obiect: trăiesc atunci o microexperiență a morții (a parantezei): devin cu adevărat spectru. Fotograful știe bine asta, pînă și lui îi este teamă (măcar din motive comerciale) de această moarte în care prin gestul său voi fi îmbălsămat. Nimic n-ar fi mai caraghios (dacă nu i-am fi victima pasivă, ținta batjocurilor *[le plastron]*, cum spunea Sade) decît strădaniile fotografilor de a "da impresia de viu": idei jalnice: sînt pus să mă așez în fața pensulelor mele, sînt obligat să ies din casă ("afară" e mai adevărat decît "înăuntru"), trebuie să pozez în fața unor scări pentru că un grup de copii se joacă în spatele meu, cineva zărește o bancă și îndată (ce chilipir) trebuie să mă așez pe ea. S-ar zice că, înspăimîntat, Fotograful trebuie să se lupte din răsputeri pentru ca Fotografia să nu fie Moartea. Eu însă, devenit deja obiect, eu nu lupt. Presimt că va trebui să mă trezesc din acest vis urît într-un mod și mai neplăcut; căci nu știu ce va face societatea cu fotografia mea, ce va citi ea de acolo (oricum există atîtea lecturi ale aceleiași fețe); însă atunci cînd mă descopăr în produsul acestei operații, ceea ce văd este că am devenit Numai-Imagine *[Tout-Image]*, adică Moartea în persoană; ceilalți – Celălalt – mă deproprietăresc de mine însumi, fac din mine, cu sălbăticie, un obiect, mă țin la cheremul, la dispoziția lor, așezat într-un fișier, gata pentru toate trucajele subtile: o excelentă fotografă m-a fotografiat într-o zi; mi s-a părut că pot citi în această imagine durerea unui doliu recent: măcar o dată Fotografia mă reda mie însumi; regăseam însă puțin mai tîrziu aceeași fotografie pe coperta unei fițuici; printr-un artificiu de imprimare nu mai aveam decît o față oribilă, dezinteriorizată, sinistră și respingătoare, asemănătoare imaginii pe care autorii cărții voiau s-o creeze despre limbajul meu. ("Viața privată" nu e nimic altceva decît acest fragment de spațiu, de timp, în care nu sînt o imagine, un obiect. E dreptul meu *politic* să fiu un subiect și trebuie să-l apăr.)

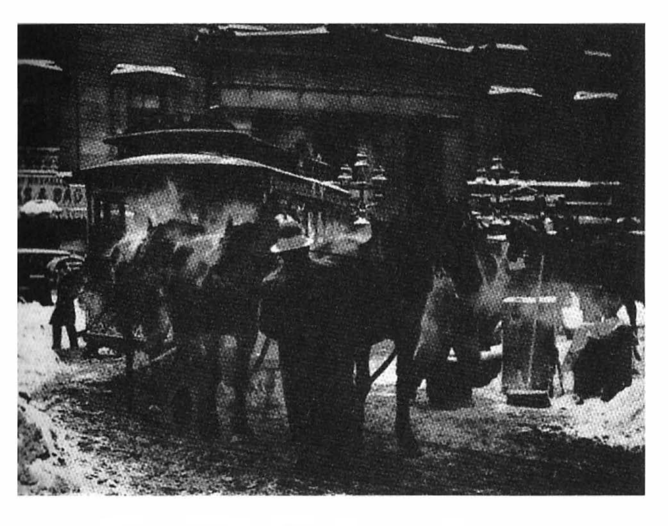
În fond, ceea ce caut într-o fotografie care mi se face ("intenția" cu care o privesc) este Moartea: Moartea este

eidos-ul acelei Fotografii. Din această cauză, în mod ciudat, singurul lucru pe care-l suport, pe care-l iubesc, cu care sînt obișnuit, atunci cînd sînt fotografiat, este zgomotul aparatului. Pentru mine, organul Fotografului nu este ochiul (acesta mă înspăimîntă), ci degetul: ceea ce este legat de declicul obiectivului, de alunecarea mecanică a plăcilor (atunci cînd aparatul mai are așa ceva). Iubesc aceste zgomote mecanice într-un mod aproape voluptuos, ca și cum ele ar fi tocmai lucrul – singurul lucru – de care se agață dorința mea, spărgînd cu clănțănitul lor sec giulgiul ucigător al Pozatului. Pentru mine, zgomotul Timpului nu este trist: iubesc clopotele, orologiile, ceasurile – și îmi amintesc că la origine, materialul fotografic ținea de tehnicile de ebenisterie și de mecanica de precizie: aparatele erau în fond niște ornice pentru văzut și poate că, în mine, cineva foarte bătrîn aude în aparatul fotografic zgomotul viu al lemnului.

6

Dezordinea pe care o constatam chiar de la început încă în Fotografie, cu toate practicile și toate subiectele amestecate, o regăseam în fotografiile *Spectator*-ului care eram și pe care aș dori acum să-l analizez.

Fotografii – le văd peste tot, ca fiecare dintre noi, în ziua de azi; ele vin spre mine din lume, fără ca eu să cer acest lucru; ele nu sînt decît niște "imagini", modul lor de apariție este grămada *[le tout-venant]* (sau puhoiul *[le tout-allant]*). Cu toate astea, printre cele care au fost alese, evaluate, apreciate, adunate în albume sau reviste și care au trecut astfel prin filtrul culturii, am constatat că unele îmi provocau mici satisfacții, ca și cum acele imagini făceau trimitere la un centru secret, o comoară erotică sau sfîșietoare, ascunsă adînc în mine însumi (oricît de cuminte ar fi părut subiectul lor); altele, dimpotrivă, mă lăsau atît de indiferent că tot văzîndu-le cum se înmulțesc, asemenea buruienilor, încercam în privința lor un soi de aversiune, de iritare chiar: există clipe în care detest Fotografia: ce treabă am eu cu scorburile de copaci



"De la Stieglitz mă încîntă numai fotografia sa cea mai cunoscută..."

A. Stieglitz: Capătul de linie al tramvaielor cu cai, New York, 1893.

bătrîni ale lui Eugène Atget, cu nudurile lui Pierre Boucher, cu imprimările suprapuse ale lui Germaine Krull (nu citez decît nume vechi)? Ba mai mult: constatam că nu-mi plăceau *toate* fotografiile unui fotograf: de la Stieglitz mă încîntă (dar asta la nebunie) numai fotografia sa cea mai cunoscută (*Capătul de linie al tramvaielor cu cai*, New York, 1983); cutare fotografie de Mapplethorpe mă făcea să cred că-mi găsisem fotograful "meu"; dar nu, nu-mi place tot [ce a făcut] Mapplethorpe. Nu puteam deci să mă ridic la acea noțiune, cît se poate de comodă cînd vrei să vorbești despre istorie, cultură, estetică, pe care o numim stilul unui artist. Le simțeam, prin intensitatea atașamentului meu, dezordinea, hazardul, enigma; faptul că Fotografia e o artă *puțin sigură*, așa cum ar fi (dacă ne-am pune în cap să o inventăm) o știință a corpurilor atrăgătoare sau respingătoare.

Vedeam bine că era vorba aici de mișcările unei subiectivități facile, care este iute epuizată, de îndată ce este exprimată: *îmi place / nu-mi place:* care dintre noi n-are lista lui de gusturi, de repulsii, de indiferențe? Însă tocmai asta este: îmi vine întotdeauna să-mi *argumentez* umorile; nu pentru a le justifica; și chiar mai puțin pentru a umple scena textului cu individualitatea mea; ci, dimpotrivă, ca s-o ofer, să extind această individualitate la o știință a subiectului, al cărei nume n-are importanță, numai să ajungă la o generalitate care nici nu mă reduce, nici nu mă strivește (ceea ce nu s-a rezolvat încă). Trebuia deci să văd despre ce este vorba.

7

Am hotărît atunci să iau drept călăuză în noua mea analiză atracția pe care o simțeam față de anumite fotografii. Căci de această atracție eram cel puțin sigur. Cum să-i spun? Fascinație? Nu, această fotografie pe care o deosebesc [de celelalte] și care îmi place nu are nimic din punctul strălucitor care ți se leagănă în fața ochilor și te face să legeni din cap admirativ; ceea ce produce ea în mine este chiar opusul năucelii; mai degrabă o agitație interioară, o sărbătoare, de ase-

menea, o activitate, presiunea inefabilului care vrea să se exprime. Și atunci? Interes? E prea puțin; nu e nevoie să-mi analizez emoția pentru a enumera diferitele motive pe care le avem pentru a fi interesați de o fotografie; putem: fie să dorim obiectul, peisajul, trupul pe care-l reprezintă; fie să iubim sau să fi iubit ființa pe ea ne-o prezintă spre recunoaștere; fie să ne mirăm de ceea ce vedem; fie să admirăm sau să discutăm performanța fotografului etc.; însă aceste feluri de interes sînt prea largi, eterogene; o fotografie anume poate să satisfacă unul dintre ele și să mă intereseze prea puțin; iar dacă o altă fotografie anume îmi trezește un interes puternic, aș dori să știu ce anume, în această fotografie, îmi atrage brusc atenția. Din această cauză, cuvîntul cel mai potrivit pentru a denumi (provizoriu) atracția pe care o exercită anumite fotografii asupra mea mi s-a părut a fi acela de *aventură*. Unele fotografii *mi se întîmplă,* altele nu.

Principiul aventurii îmi permite să fac Fotografia să existe. Și reciproca: fără aventură, nu există fotografie. Îl citez pe Sartre (39): "Fotografiile dintr-un ziar pot foarte bine să «nu-mi spună nimic», ceea ce înseamnă că le privesc fără să le afirm existența. În acest caz, persoanele a căror fotografie o privesc sînt, ce-i drept, prinse dar fără afirmarea asistenței lor întocmai precum Cavalerul și Moartea care sînt prinse prin gravura lui Dürer, fără însă ca eu să le afirm ca existînd. E posibil de altfel să existe cazuri în care fotografia să mă lase într-o asemenea stare de indiferență, încît nici măcar să nu mă facă să le văd ei «ca imagine». Astfel, fotografia devine în mod vag un obiect, iar personajele înfățișate în ea se constituie ca personaje, dar asta numai datorită asemănării lor cu ființele umane, fără anume intenționalitate. Ele plutesc între țărmurile percepției, ale semnului și ale imaginii, fără să se oprească niciodată la vreunul ditre ele".

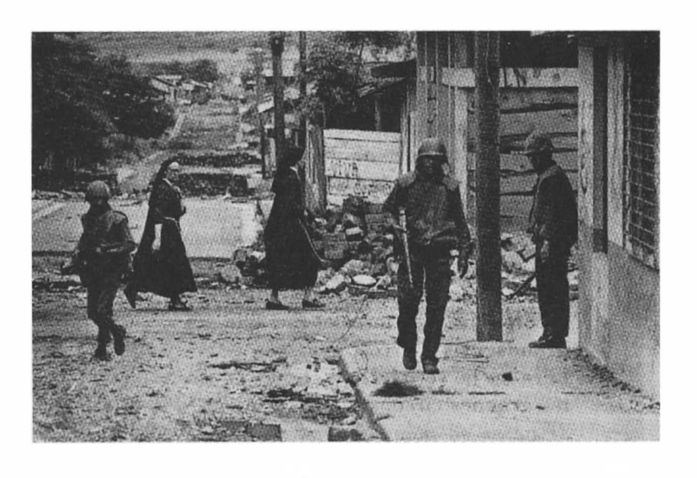
În acest deșert mohorît, o fotografie anume, brusc, mi se întîmplă; ea mă însuflețește și eu o însuflețesc. Acesta trebuie deci să fie numele atracției care o face să existe: o *însuflețire*. Fotografia în sine nu e prin nimic însuflețită (nu cred în fotografiile "vii"), dar ea mă însuflețește: în asta constă orice aventură.

În această cercetare asupra Fotografiei, fenomenologia îmi împrumuta deci ceva din proiectul și limbajul ei. Era însă o fenomenologie vagă, dezinvoltă, chiar cinică, căci ea accepta să-și deformeze sau să-și devieze principiile după bunul-plac al analizei mele. În primul rînd, nu ieșeam și nu încercam să ies dintr-un paradox: pe de o parte dorința de a putea numi în sfîrșit o esență a Fotografiei și deci de a schița evoluția unei științe eidetice a Fotografiei; iar pe de altă parte sentimentul încăpățînat că, în mod esențial, dacă se poate zice așa (fiind vorba de o contradicție în termeni), Fotografia nu este decît contingență, singularitate, aventură: fotografiile mele țineau întotdeauna, întru totul, de “ceva oarecare” (Lyotard, 11): oare nu tocmai această dificultate de a exista, pe care o numim banalitate, este însăși infirmitatea Fotografiei? Apoi, fenomenologia mea accepta compromisul cu o forță, afectul; afectul era ceea ce nu voiam să distrug; fiind ireductibil, el era tocmai din această cauză lucrul la care voiam, trebuia să reduc Fotografia; dar se putea oare ține în frîu o intenționalitate afectivă, o perspectivă asupra obiectului care era pătrunsă spontan de dorință, de repulsie, de nostalgie, de euforie? Nu-mi aminteam ca fenomenologia clasică, cea pe care o cunoscusem în adolescență (și n-a mai existat alta de atunci), să fi vorbit vreodată de dorință și de doliu. Intuiam foarte bine, desigur, într-un mod foarte ortodox, o întreagă rețea de esențe în Fotografie: esențe materiale (obligînd la un studiu fizic, chimic, optic al Fotografiei) și esențe regionale (ținînd, de exemplu, de estetică, de Istorie, de sociologie); însă în clipa în care urma să ajung la esența Fotografiei în genere, o luam pe alt drum; în loc să urmez calea unei ontologii formale (a unei Logici), mă opream, păstrînd lîngă mine, ca pe o comoară, dorința sau durerea mea; esența intuită a Fotografiei nu putea, în mintea mea, să fie separată de “pateticul” din care e alcătuită, iar asta încă de la prima privire. Semănam cu acel prieten care se apucase de Fotografie pentru că ea îi dădea ocazia să-și fotografieze fiul. În calitate de *Spectator,* Fotografia nu mă in-

teresa decît ca “sentiment”; voiam s-o aprofundez nu ca pe o problemă (ca pe o temă), ci ca pe o suferință: văd, simt, deci observ, privesc și gîndesc.

9

Răsfoiam o revistă ilustrată. Ochii mi s-au oprit pe o fotografie. Nimic ieșit din comun: banalitatea (fotografică) a unei insurecții din Nicaragua: o stradă în ruine, doi soldați cu căști patrulează; în planul secund trec două călugărițe. Îmi plăcea oare această fotografie? Mă interesa? Mă intriga? Nici măcar. Pur și simplu exista (pentru mine). Am înțeles foarte repede că existența sa (“aventura” sa) consta în coprezența a două elemente discontinue, eterogene prin faptul că ele nu aparțineau aceleiași lumi (nici măcar nu e nevoie să se meargă pînă la contrast): soldații și călugărițele. Am presimțit o regulă structurală (pe măsura propriei mele priviri) și am încercat imediat s-o verific cercetînd alte fotografii ale aceluiași reporter (olandezul Koen Wessing): multe din aceste fotografii îmi rețineau atenția pentru că ele conțineau acest fel de dualitate pe care tocmai îl identificasem. Aici, o mamă și o fiică jelesc cu țipete asurzitoare arestarea tatălui (Baudelaire: “adevărul emfatic al gestului în marile circumstanțe ale vieții”), iar asta se întîmplă *în plin cîmp* (de unde au putut afla ele vestea? pentru cine erau acele gesturi?). Dincoace, pe o șosea desfundată, un cadavru de copil sub un cearșaf alb; părinții, prietenii stau în jurul lui, dezolați: scenă, vai, banală, însă am remarcat cîteva nereguli: piciorul descălțat al cadavrului, pînza pe care o ține mama plîngînd (de ce această pînză?), o femeie în depărtare, o prietenă probabil, care ține o batistă la nas. Dincolo, iarăși, într-un apartament bombardat, ochii mari ai celor doi puști, cămașa unuia e ridicată peste burtă (excesul acestor ochi tulbură scena). În sfîrșit, dincoace, sprijiniți de zidul unei case, trei sandiniști, cu partea inferioară a feței acoperită de o cîrpă (duhoare? clandestinitate? Sînt neștiutor, nu cunosc realitățile gherilei); unul ține în mînă o pușcă



"Am înțeles foarte repede că «aventura» acestei fotografii consta în coprezența a două elemente..."

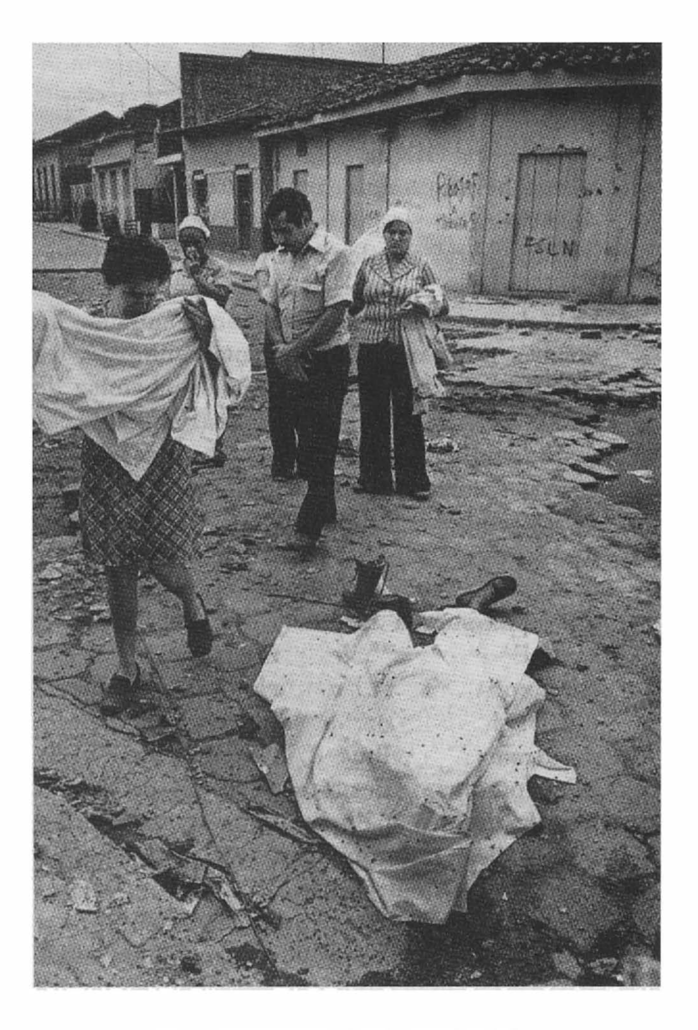
Koen Wessing: Nicaragua,
Armata patrulînd pe străzi, 1979.

odihnindu-i-se pe coapsă (îi văd unghiile); cealaltă mînă însă se deschide și se întinde, ca și cum ar explica și ar demonstra ceva. Regula mea funcționa cu atît mai bine cu cît alte fotografii din același reportaj îmi rețineau atenția mai puțin; erau frumoase, arătau foarte bine demnitatea și oroarea insurecției, însă în ochii mei ele nu conțineau nici o marcă: omogenitatea lor rămînea culturală: dacă n-ar fi fost duritatea subiectului ar fi fost niște "scene", cam în genul lui Greuze.

10

Regula mea era suficient de plauzibilă pentru a încerca să denumesc (voi avea nevoie de asta) aceste două elemente, pe a căror coprezență se întemeia, se pare, tipul de interes special pe care-l aveam pentru aceste fotografii.

Primul, evident, este o dimensiune; ea are extensia unui cîmp pe care-l percep cu destulă familiaritate în funcție de experiența, de cultura mea; acest cîmp poate fi mai mult sau mai puțin stilizat, mai mult sau mai puțin reușit, în funcție de arta sau de norocul fotografului, dar el trimite întotdeauna la o informație clasică: insurecția, Nicaragua și toate semnele ce țin și de una, și de alta: luptătorii săraci, în civil, străzile în ruină, morții, durerea, soarele și apăsătorii ochi ai indienilor. Mii de fotografii sînt făcute din acest cîmp și, față de aceste fotografii, pot simți desigur un soi de interes general, emoționant uneori, dar e vorba de o emoție ce trece prin filtrul rațional al unei culturi morale și politice. Ceea ce simt pentru aceste fotografii ține de un afect *mediu,* aproape de un dresaj. Nu cunoșteam în franceză nici un cuvînt care să exprime simplu acest soi de interes uman; în latină însă, cred că acest cuvînt există: este *studium*-ul, care nu vrea să spună, cel puțin nu imediat, "studiu", ci atenția față de un lucru, gustul pentru cineva, un soi de implicare generală, amabilă desigur, însă fără o acuitate specială. Sînt interesat de multe fotografii datorită *studium*-ului, iar asta fie că le receptez ca mărturii politice, fie că le gust ca pe niște tablouri istorice reușite: pentru că particip la figuri, mine, ges-



"... pînza pe care o ține mama plîngînd
(de ce această pînză?)..."

Koen Wessing: Nicaragua, Părinți descoperind cadavrul copilului lor, 1979.

turi, decoruri, acțiuni în mod cultural (această conotație este prezentă în *studium*).

Cel de al doilea element vine să rupă (sau să marcheze) *studium*-ul. De data aceasta nu eu sînt cel care merg să-l caut (în modul în care investesc cîmpul *studium*-ului cu conștiința mea suverană), ci el este cel care pleacă din scenă, ca o săgeată, și vine să mă străpungă. Există un cuvînt în latină pentru a desemna această rană, această înțepătură, acest semn făcut de un instrument ascuțit; acest cuvînt se potrivea cu atît mai mult cu cît el trimite și la ideea de punctuație și cu atît mai mult cu cît fotografiile despre care vorbesc sînt într-adevăr ca și punctate, uneori chiar pătate, de aceste puncte sensibile; chiar așa, aceste semne, aceste răni sînt ca niște puncte. Acest al doilea element care vine să strice *studium*-ul îl voi numi deci *punctum;* căci *punctum* înseamnă și: înțepătură, mic orificiu, pată mică, tăietură mică – și de asemenea o aruncare cu zarul. Punctum-ul unei fotografii este acel hazard care, în ea, *mă împunge* (dar mă și rănește, mă sfîșie).

Identificînd, așadar, în Fotografie două teme (căci în fond fotografiile care-mi plăceau erau construite după modelul unei sonate clasice), mă puteam ocupa pe rînd și de una, și de cealaltă.

11

Multe fotografii sînt, din păcate, inerte sub privirea mea. Însă pînă și printre acelea care au o oarecare existență în ochii mei, cele mai multe îmi provoacă doar un interes general și, dacă se poate spune așa, *politicos:* nu există în ele nici un *punctum:* îmi plac sau îmi displac fără să mă rănească: ele sînt investite doar cu *studium*. *Studium*-ul este cîmpul foarte vast al dorinței nonșalante, al interesului divers, al gustului inconsecvent: *îmi place / nu-mi place, I like / I don't*. *Studium*-ul ține de ordinea lui *to like,* și nu de cea a lui to love; el mobilizează o semidorință, o semivoință; e același soi de interes vag, plat, iresponsabil, pe care-l avem față de oameni, spectacole, haine și cărți, care ni se par "în regulă".

A admite *studium*-ul înseamnă neapărat să întîlnești intențiile fotografului, să intri în armonie cu ele, să le aprobi, să le dezaprobi, dar și, întotdeauna, să le înțelegi, să le discuți în tine însuți, căci cultura (de care ține și *studium*-ul) este un contract încheiat între creatori și consumatori. *Studium*-ul este un fel de educație (de cunoaștere și politețe) datorită căreia pot să-l regăsesc pe *Operator,* să trăiesc intențiile ce îi animă demersurile, dar să le trăiesc oarecum pe dos, după voința mea de *Spectator*. E întrucîtva ca și cum ar trebui să citesc în Fotografie miturile Fotografului, fraternizînd cu ele, fără să cred în ele pe de-a-ntregul. Scopul acestor mituri (la asta folosește mitul) este evident acela de a reconcilia Fotografia și societatea (e necesar? – Ei bine, da: Fotografia este *periculoasă*), prevăzînd-o cu *funcții,* care pentru Fotograf sînt tot atîtea alibiuri. Aceste funcții sînt: a informa, a reprezenta, a surprinde, a da sens, a face poftă. Iar eu, *Spectator*-ul, le recunosc cu mai multă sau mai puțină plăcere: îmi investesc în ele *studium*-ul (care niciodată nu înseamnă bucuria sau durerea mea).

12

Cum Fotografia este contingență pură și nu poate fi decît asta (întotdeauna e reprezentat *ceva*) – spre deosebire de text care, prin acțiunea subită a unui singur cuvînt, poate face o frază să treacă de la descriere la reflecție –, ea dezvăluie imediat acele “detalii” care constituie chiar materialul cunoașterii etnologice. Atunci cînd William Klein fotografiază “1 Mai 1959” la Moscova, el mă învață cum se îmbracă rușii (ceea ce în fond nu știu): *observ* șapca mare a unui băiat, cravata altuia, fularul de pe capul bătrînei, tunsoarea unui adolescent etc. Pot să mă adîncesc și mai mult în detalii, observînd că mulți dintre oamenii fotografiați de Nadar aveau unghii lungi: chestiune etnografică: cum arătau unghiile în cutare sau cutare epocă? Acest lucru, Fotografia mi-l poate spune mult mai bine decît portretele pictate. Ea îmi permite accesul la o infracunoaștere; ea îmi furnizează o colecție de



“Fotograful mă învață cum se îmbracă rușii; observ șapca mare a unui băiat, cravata altuia, fularul de pe capul bătrînei, tunsoarea unui adolescent ...”

William Klein: 1 Mai la Moscova, 1959.

obiecte parțiale și poate flata în mine un anume fetișism: căci există un “eu” care iubește cunoașterea, care simte fa-ță de aceasta un fel de înclinație iubitoare. În același fel, iubesc anumite trăsături biografice care, în viața unui scriitor, mă încîntă tot atît precum anumite fotografii; am numit aceste trăsături “biografeme”; Fotografia are același raport cu Istoria ca și biografemul cu biografia.

13

Primul om care a văzut prima fotografie (în afară de Niepce, care a făcut-o) trebuie să fi crezut că era o pictură: același cadru, aceeași perspectivă. Fotografia a fost și încă mai este chinuită de fantoma Picturii (Mapplethorpe reprezintă o ramură de iris așa cum ar fi putut-o face un pictor oriental); a făcut, prin copiile și contestările sale, ca pictura să fie Referința absolută, paternă, ca și cum ea însăși, Fotografia, ar fi luat naștere din Tablou (e adevărat, din punct de vedere tehnic, însă numai în parte; căci *camera obscura* a pictorilor nu este decît una dintre cauzele Fotografiei; esențialul a fost, poate, descoperirea chimică). Nimic nu deosebește, din punct de vedere eidetic, *în acest punct al cercetării mele,* o fotografie, oricît de realistă ar fi ea, de o pictură. “Pictorialismul” nu este decît o exagerare a ceea ce Fotografia gîndește despre ea însăși.

Și totuși Fotografia (mi se pare) nu se ridică la nivelul artei prin Pictură, ci prin Teatru. Îi așezăm întotdeauna pe Niepce și Daguerre la originea Fotografiei (chiar dacă cel de-al doilea a uzurpat întrucîtva locul primului); or, Daguerre, atunci cînd a pus mîna pe invenția lui Niepce, se ocupa cu un spectacol de panorame animate de mișcări și de jocuri de lumini în piața Château (pe République). *Camera obscura,* în fond, a produs și tabloul în perspectivă, precum și Fotografia și Diorama, care toate trei sînt arte ale scenei; însă dacă Fotografia mi se pare mai apropiată de Teatru, asta se întîmplă datorită unui intermediar special (sînt poate singurul care vede acest lucru): Moartea. Este cunoscut rapor-

ul originar dintre teatru și cultul morților: primii actori se detașau de comunitate atunci cînd jucau rolul Morților: a te machia însemna să te desemnezi simultan ca trup viu și mort: bustul dat cu alb din teatrul totemic, omul cu fața vopsită din teatrul chinezesc, machiajul pe bază de pastă de orez din Katha Kali-ul indian, masca din Nô-ul japonez. Or, exact același raport îl găsesc și în Fotografie; oricît de vie ne-am forța s-o concepem (și această furie de a "imita viața" nu poate fi decît negarea mitică a unei spaime de moarte), Fotografia este asemănătoare unui teatru primitiv, unui Tablou Viu, figurarea feței imobile și fardate sub care îi vedem pe morți.

14

Îmi imaginez (e tot ce pot face, de vreme ce nu sînt fotograf) că gestul esențial al *Operatorul*-ui este de a surprinde ceva sau pe cineva (prin micul orificiu al aparatului) și că acest gest este prin urmare perfect atunci cînd se efectuează fără știrea subiectului fotografiat. Din acest gest derivă în mod deschis toate fotografiile al căror principiu (ar trebui spus mai bine al căror alibi) este "șocul"; căci "șocul" fotografic (foarte diferit de *punctum*) constă mai puțin în a traumatiza, cît în a revela ceea ce era atît de bine ascuns încît însuși actorul ignora sau nu era conștient de acest lucru. De aici, o întreagă gamă de "surprize" (așa sînt ele pentru mine, pentru *Spectator;* însă pentru Fotograf ele sînt tot atîtea "performanțe").

Prima surpriză este cea a lucrului "rar" (raritatea referentului, desigur); unui fotograf, ni se spune cu admirație, i-au trebuit patru ani de cercetări pentru a alcătui o antologie fotografică a monștrilor (omul cu două capete, femeia cu trei sîni, copilul cu coadă etc.: toți zîmbind). A doua surpriză, bine cunoscută în cadrul Picturii, este cea care reproduce îndeobște un gest prins la punctul culminant al mișcării sale, un gest pe care ochiul normal nu-l poate imobiliza (am denumit în altă parte acest gest *numen*-ul tabloului istoric):

Bonaparte *tocmai* atinge ciumații din Jaffa; mîna sa se retrage; în același fel, profitînd de acțiunea sa instantanee, Fotografia imobilizează o scenă rapidă la momentul său decisiv: cu ocazia incendiului de la Publicis, Apestéguy fotografiase o femeie care tocmai sărea de la o fereastră. Cea de a treia surpriză este cea a performanței: “De o jumătate de secol, Harold D. Edgerton fotografiază căderea unui strop de lapte, la o milionime de secundă” (abia dacă mai este nevoie să spun că genul acesta de fotografii nu mă emoționează, nici măcar nu mă interesează: sînt prea fenomenolog pentru a-mi plăcea altceva decît o aparență pe măsura mea). A patra surpriză este cea pe care fotograful o așteaptă de la contorsiunile tehnicii: supraimprimări, anamorfoze, exploatare voluntară a anumitor defecte (decadraj, flu, perturbarea perspectivelor); fotografi mari (Germaine Krull, Kertész, William Klein) s-au jucat cu aceste surprize fără a mă convinge, chiar dacă le înțeleg încărcătura subversivă. Al cincilea tip de surpriză: găselnița; Kertész fotografiază fereastra unei mansarde; în spatele geamului două busturi antice privesc în stradă (îmi place Kertész, însă nu-mi place umorul nici în muzică, nici în fotografie); scena poate fi aranjată de fotograf; însă în lumea *media* a publicațiilor ilustrate, ea este o scenă “naturală” pe care capabilul reporter a avut geniul, adică șansa, să o surprindă: un emir în costum se dă cu schiurile.

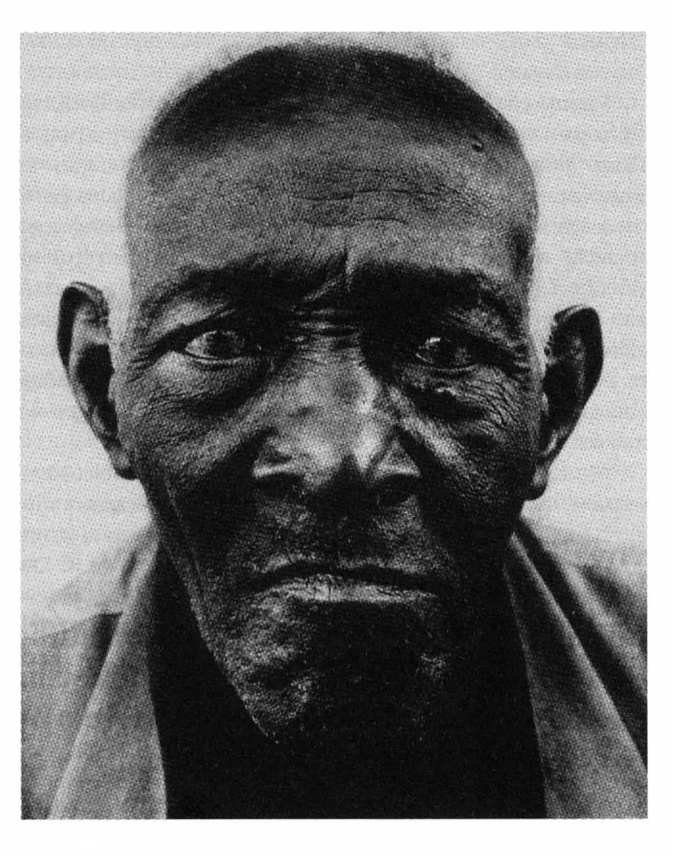
Toate aceste surprize se supun unui principiu al sfidării (din această cauză ele îmi sînt străine): fotograful, asemenea unui acrobat, trebuie să sfideze legile probabilului sau chiar ale posibilului; la limită, el trebuie să le sfideze chiar și pe cele ale interesantului: fotografia devine “surprinzătoare” de îndată ce nu se știe de ce a fost făcută; care este motivul și care este interesul de a fotografia un nud contre-jour în pragul ușii, partea din față a unui automobil vechi în iarbă, un cargou la chei, două bănci pe o pajiște, fesele unei femei în fața unei ferestre rustice, un ou pe un pîntec gol (fotografii premiate la un concurs de amatori)? Într-o primă fază, Fotografia poate surprinde, poate fotografia ceea ce este important; dar curînd, printr-o inversare

cunoscută, ea decretează important ceea ce ea fotografiază. "Orice-ul" devine culmea sofisticată a valorii.

15

Pentru că orice fotografie este contingentă (aflîndu-se chiar prin aceasta în afara sensului), Fotografia nu poate să semnifice (să vizeze o generalitate) decît folosind o mască. Exact acesta este cuvîntul pe care-l folosește Calvino pentru a arăta în urma cărui fapt un chip devine produsul unei societăți și al istoriei ei. La fel se întîmplă și cu portretul lui William Casby, fotografiat de Avedon: esența sclaviei este aici revelată total: masca este sensul prin aceea că ea este absolut pură (așa cum era în teatrul antic). Aceasta este cauza pentru care marii portretiști sînt mari mitologi: Nadar (burghezia franceză), Sander (germanii din Germania prenazistă), Avedon (*high-class*-ul newyorkez).

Masca este totuși zona dificilă a Fotografiei. Societatea, se pare, se ferește de sensul pur: ea vrea sens, însă vrea în același timp ca acest sens să fie înconjurat de un bruiaj (cum se spune în cibernetică) care să-l facă mai puțin acut. De aceea fotografia al cărei sens (nu spun efect) este prea șocant e repede deviată; este consumată estetic, nu politic. Fotografia Măștii este într-adevăr suficient de critică pentru a neliniști (în 1934, naziștii l-au cenzurat pe Sander pentru că ale sale "chipuri ale vremii" nu corespundeau arhetipului nazist al rasei), însă, pe de altă parte, ea este prea discretă (sau prea "distinsă") pentru a constitui cu adevărat o critică socială eficientă, cel puțin după exigențele militantismului: ce știință angajată ar recunoaște interesul fiziognomoniei? Darul de a percepe sensul, politic sau moral, al unui chip nu este el însuși o deviere de clasă? Și încă e prea mult spus: Notarul lui Sander poartă amprenta importanței și a rigidității, Aprodul său pe cea a voinței de afirmare și a brutalității; însă niciodată un notar sau un aprod n-ar fi putut citi aceste semne. Ca distanță, privirea socială trece aici neapărat prin filtrul unei estetici fine, care o face inutilă: ea



"Masca este sensul prin aceea că ea este absolut pură..."

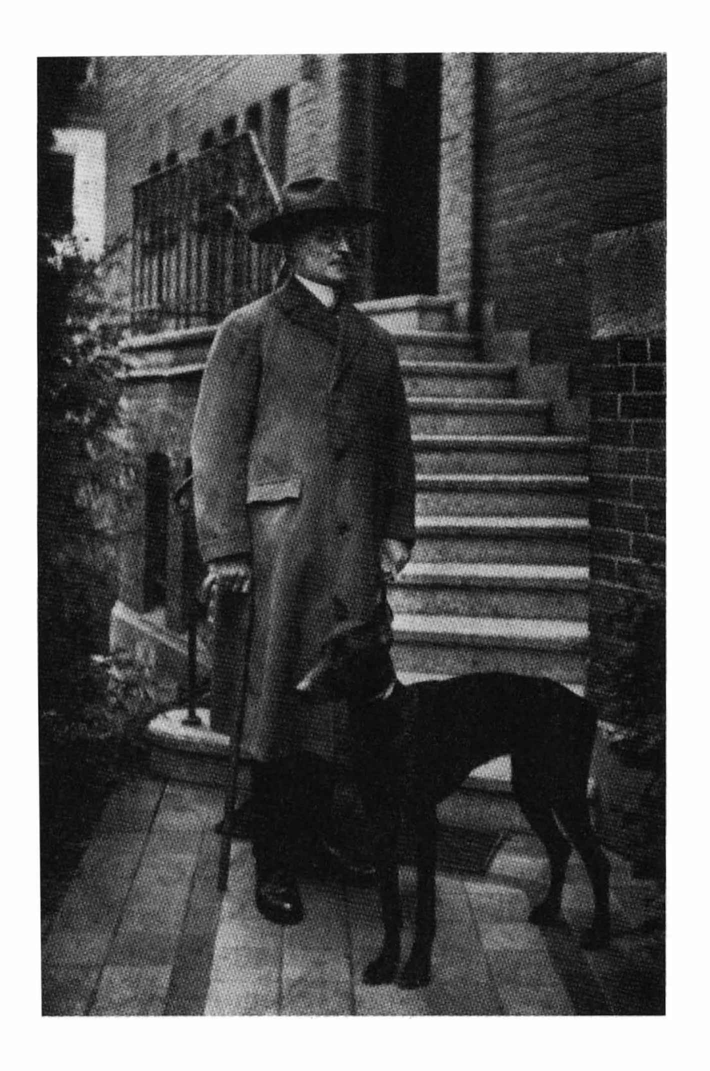
R. Avedon: William Casby, născut sclav, 1963.

nu este critică decît la aceia care sînt deja capabili de critică. Acest impas seamănă puțin cu cel al lui Brecht: el a fost ostil față de Fotografie pe motivul (spunea el) insuficienței puterii ei critice; dar tocmai că nici teatrul său n-a putut fi niciodată eficace din punct de vedere politic, din cauza subtilității și calității sale estetice.

Dacă excludem domeniul Publicității, unde sensul nu trebuie să fie clar și distinct decît datorită naturii sale mercantile, semiologia Fotografiei este deci limitată la performanțele admirabile ale cîtorva portretiști. În privința restului, a avalanșei fotografiilor "bune", tot ce se poate spune mai bun este că *obiectul vorbește,* el induce, vag, reflecția. Și totuși: chiar și asta riscă să fie perceput drept ceva periculos. La limită, a nu avea absolut nici un sens e mai sigur: la sosirea sa în Statele Unite în 1937, redactorii de la *Life* au refuzat fotografiile lui Kertész, zicînd că imaginile sale "spun prea mult"; ele provocau la reflecție, sugerau un sens – un alt sens decît cel literal. În fond, Fotografia este subversivă nu atunci cînd înspăimîntă, răscolește sau chiar stigmatizează, ci atunci cînd este *meditativă*.

16

O casă veche, un pridvor cu umbră, niște țigle, o decorație arabă învechită, un om care stă rezemat de zid, o stradă goală, un copac mediteranean (*Alhambra,* de Charles Clifford): această fotografie veche (1854) mă emoționează: pur și simplu *acolo* e locul unde mi-ar plăcea să trăiesc. Această dorință mă invadează la o profunzime și prin niște rădăcini pe care nu le cunosc: căldura climatului? Mit mediteranean, apolinism? Excludere? Refugiu? Anonimat? Noblețe? Orice s-ar întîmpla (cu mine, cu mobilele mele, cu fantasma mea), vreau să trăiesc acolo, *cu subtilitate* – iar această subtilitate, fotografia "turistică" n-o satisface niciodată. Pentru mine, fotografiile cu peisaje (urbane sau rurale) trebuie să fie *locuibile,* și nu vizitabile. Această dorință de locuire, dacă o analizez cu atenție în mine, nu este nici



“Naziștii l-au cenzurat pe Sander pentru că ale sale chipuri ale vremii nu corespondeau arhetipului nazist al rasei.”

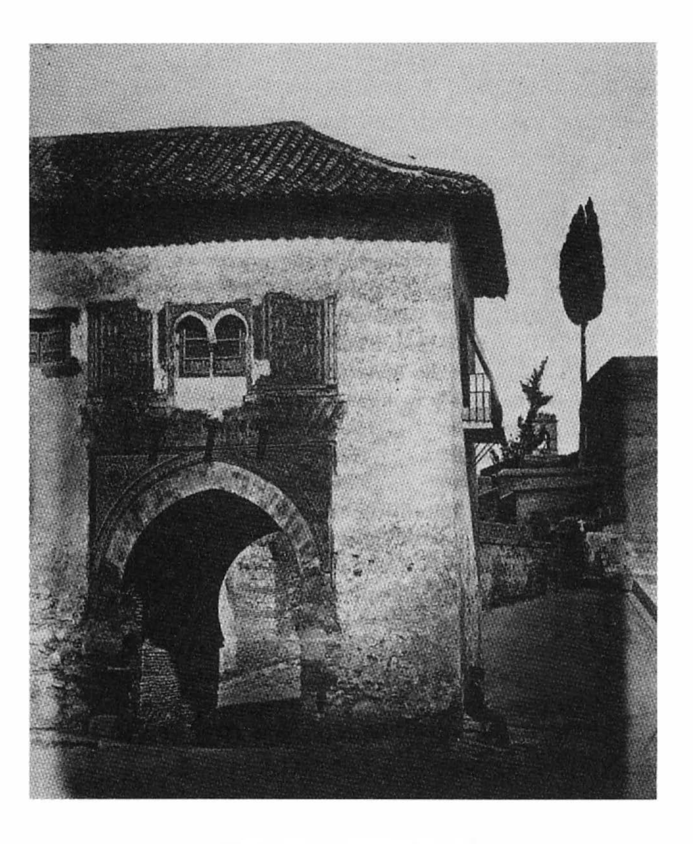
Sander: Notarul.

onirică (nu visez la un peisaj extravagant) și nici empirică (nu caut să cumpăr o casă după gusturile unui prospect de agenție imobiliară); ea este fantasmatică, ține de un soi de vizionarism care pare să mă împingă înainte către un timp utopic sau să mă poarte înapoi, într-un loc neștiut din mine: mișcare dublă pe care Baudelaire a cîntat-o în *Invitație la călătorie* și *Viața anterioară*. În fața acestor peisaje preferate, totul se petrece ca și cum *aș fi sigur* că am fost ori că ar urma să merg acolo. Or, Freud spune despre corpul matern că "nu există nici un alt loc despre care să putem spune cu atîta certitudine că am fost deja acolo" (Chevrier-Thibaudeau). Aceasta ar fi atunci esența peisajului (ales de dorință): *heimlich*, deșteptînd în mine Mama (deloc neliniștitoare).

17

După ce am trecut astfel în revistă *interesele cuminți* pe care le trezeau în mine anumite fotografii, mi se părea că ajung la concluzia că *studium*-ul, în măsura în care nu este străbătut, biciuit, vărgat de un detaliu *(punctum)* care să mă atragă sau să mă rănească, ar da naștere unui tip de fotografie foarte răspîndit (cel mai răspîndit din lume), pe care l-am putea numi *fotografie unară [unaire]*. În gramatica generativă, o transformare este unară dacă prin ea se generează doar o singură serie pornind de la o bază: așa ar fi transformările: pasivă, negativă, interogativă și emfatică. Fotografia este unară atunci cînd transformă emfatic "realitatea" fără s-o dedubleze, fără s-o facă să se clatine (emfaza este o forță de coeziune): nici un duel, nimic indirect, nici o perturbare. Fotografia unară are tot ce-i trebuie pentru a fi banală, "unitatea" compoziției fiind prima regulă a retoricii vulgare (și mai ales școlare): "Subiectul, spune o îndrumare dată fotografilor amatori, trebuie să fie simplu, debarasat de accesorii inutile; acest lucru are un nume: căutarea unității".

Fotografiile de reportaj sînt foarte adesea fotografii unare (fotografia unară nu este neapărat liniștită). În aceste ima-



"Acolo aş vrea să trăiesc..."

Charles Clifford: Alhambra (Granada), 1854-1856

semn, nu există nici un *punctum:* există șoc – căci litera poate traumatiza –, dar nu există tulburare; fotografia poate "striga", dar nu poate răni. Aceste fotografii de reportaj sînt receptate (dintr-o dată), asta e tot. Le răsfoiesc, nu le rememorez; în ele, detaliul (aflat în vreun colț) nu vine niciodată să-mi întrerupă lectura: ele mă interesează (așa cum mă interesează lumea), dar nu le iubesc.

O altă fotografie unară este fotografia pornografică (nu spun erotică: eroticul este un pornografic deranjat, fisurat). Nimic mai omogen decît o fotografie pornografică. Este întotdeauna o fotografie naivă, fără intenție și fără calcul. Asemenea unei vitrine care n-ar înfățișa, iluminată, decît o singură bijuterie, ea este constituită în întregime din prezentarea unui singur lucru, sexul: niciodată nu există un obiect secund, intempestiv, care să vină să ascundă pe jumătate, să întîrzie sau să distragă. Dovada *a contrario:* Mapplethorphe făcea prim-planurile sale de sexe să treacă de la pornografic la erotic, fotografiind de foarte aproape ochiurile slipului: fotografia nu mai este unară atîta timp cît mă interesează textura țesăturii.

18

În acest spațiu, de obicei unar, uneori (însă, vai, rar) mă atrage cîte un "detaliu". Simt că pura lui prezență îmi schimbă lectura, că mă uit la o nouă fotografie, marcată în ceea ce mă privește de o valoare superioară. Acest "detaliu" este *punctum*-ul (ceea ce mă împunge).

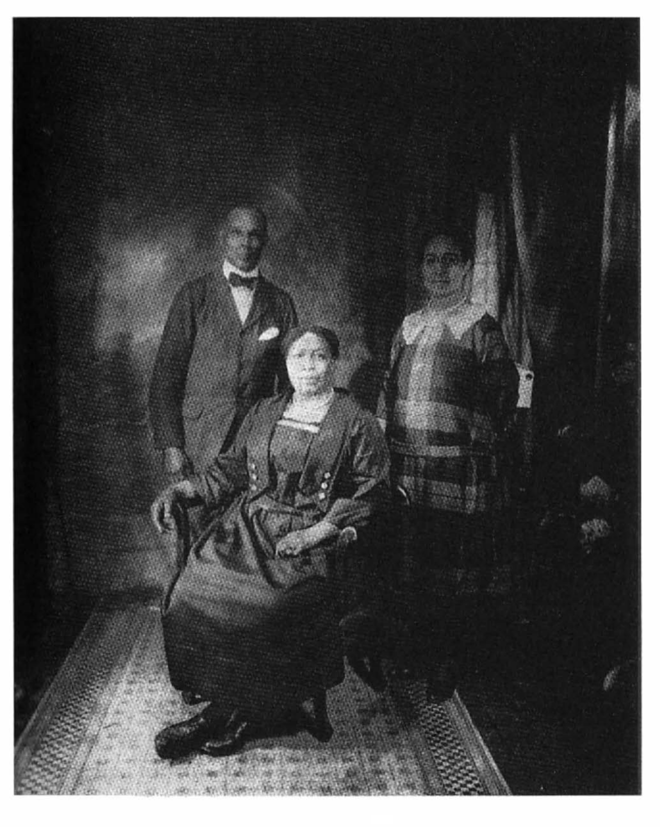
Nu e posibil să stabilești o regulă a legăturii dintre *studium* și *punctum* (cînd acesta există). Este vorba de o coprezență, asta e tot ce se poate spune: călugărițele "se aflau acolo", trecînd în fundal, atunci cînd Wessing i-a fotografiat pe soldații nicaraguani; din punctul de vedere al realității (care este poate și cel al *Operator*-ului), o întreagă cauzalitate explică prezența acestui "detaliu": biserica a prins rădăcini în aceste țări din America Latină, călugărițele sînt infirmiere, sînt lăsate să circule liber etc.; dar din punctul meu de vedere,

cel al *Spectator*-ului, detaliul este dat de întîmplare și gratuit; tabloul nu este deloc “compus” după o logică creativă; fotografia este neîndoielnic duală, însă această dualitate nu este motorul nici unei “dezvoltări”, cum se întîmplă în discursul clasic. Pentru a percepe *punctum*-ul, nici o analiză nu mi-ar folosi deci (poate doar, uneori, amintirea, cum vom vedea): ajunge ca imaginea să fie suficient de mare, să nu trebuiască să mă chiorăsc, pentru ca, umplînd dimensiunile unei pagini, s-o primesc direct în față.

19

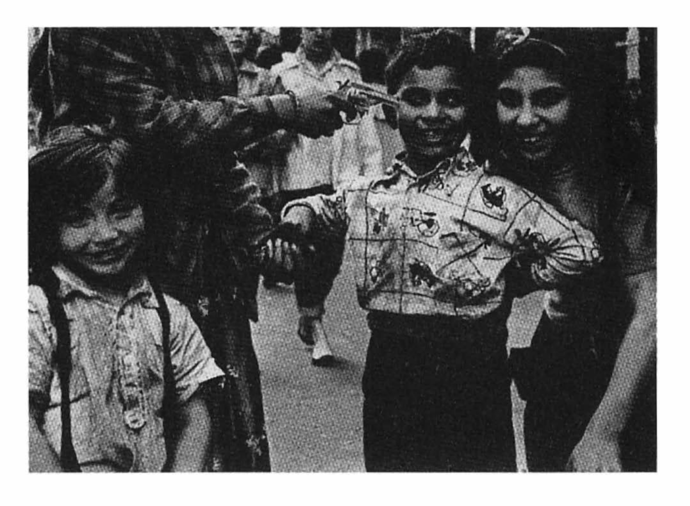
Foarte adesea, *punctum*-ul este un “detaliu”, adică un obiect parțial. Din această cauză, a da exemple de *punctum* înseamnă, într-o anumită măsură, a *mă destăinui*.

Iată o familie americană de culoare, fotografiată în 1926 de James Van der Zee. *Studium*-ul este limpede: mă interesez cu simpatie, ca un bun subiect cultural, de ceea ce spune fotografia, căci ea vorbește (este o fotografie “bună”): ea vorbește despre respectabilitate, spirit de familie, conformism, găteală de sărbătoare, un efort de promovare socială pentru a se împodobi cu atributele Albului (efort mișcător, într-atît este el de naiv). Spectacolul mă interesează, însă nu mă “împunge”. Ceea ce mă împunge, lucru ciudat de spus, sînt cureaua lată a surorii (sau a fiicei) – o, dădacă negresă –, brațele sale încrucișate la spate, în felul unei școlărițe, și mai ales *pantofii ei cu găici* (de ce mă emoționează un lucru demodat și atît de învechit? Vreau să spun: la ce epocă mă trimite?). Acest *punctum* îmi trezește o mare bunăvoință, aproape că mă înduioșează. Cu toate acestea, *punctum*-ul nu poate însemna morală sau bun-gust; *punctum*-ul poate fi prost crescut. William Klein a fotografiat copii dintr-un cartier italian din New York (1954); e înduioșător, amuzant, însă ceea ce văd, cu încăpățînare, sînt dinții stricați ai băiețelului. Kertész, în 1926, i-a făcut un portret lui Tzara tînăr (cu monoclu); însă ceea ce observ, prin acest supliment de vedere care este oarecum darul, generozitatea *punctum*-ului,



Pantofi cu găici.

James Van der Zee: Portret de familie, 1926.



"Ceea ce văd, cu încăpățînare,
sînt dinții stricați ai băiețelului..."

William Klein: New York, 1954, cartierul italian..

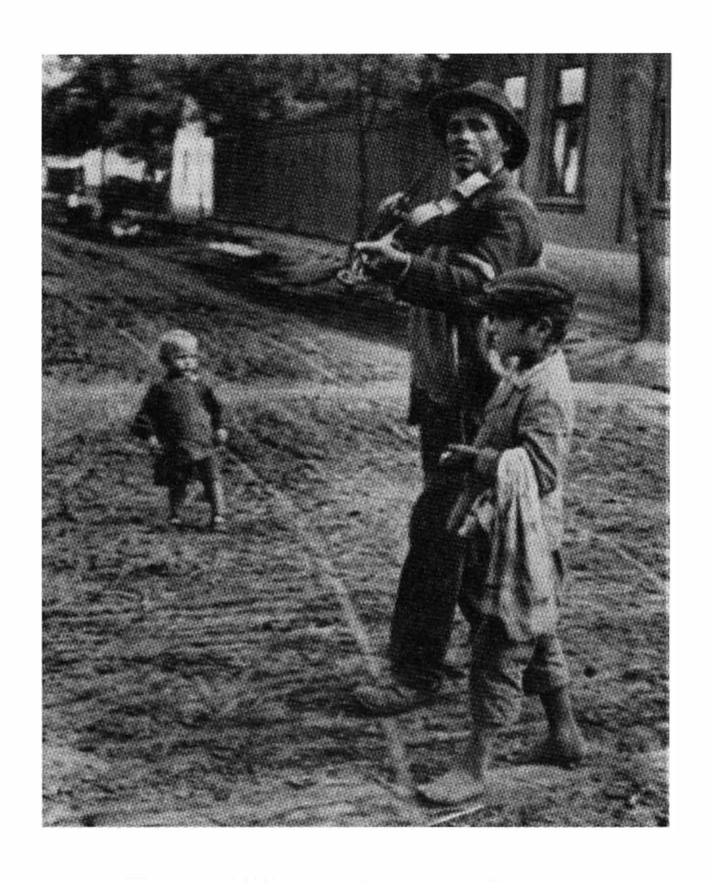
este mîna lui Tzara așezată pe rama ușii: o mînă mare cu unghii nu prea curate.

Oricît de fulgurant ar fi, *punctum*-ul are, mai mult sau mai puțin teoretic, o forță de expansiune. Această forță e adesea metonimică. Există o fotografie a lui Kertész (1921) care reprezintă un lăutar țigan, orb, dus de un copil; însă ceea ce văd, prin acest "ochi care gîndește" și mă face să adaug ceva fotografiei, este drumul din lut bătătorit; textura acestui drum de pămînt îmi dă certitudinea că sînt în Europa Centrală; percep referentul (aici, fotografia se întrece într-adevăr pe sine: nu asta este singura dovadă a artei sale? Anularea ca *medium,* a nu mai fi un semn, ci lucrul însuși?), recunosc, cu tot corpul meu, tîrgușoarele prin care am trecut cu ocazia unor străvechi călătorii în Ungaria și România.

Există o altă expansiune a *punctum*-ului (mai puțin proustiană): atunci cînd, paradoxal, deși rămîne doar un "detaliu", el umple întreaga fotografie. Duane Michals l-a fotografiat pe Andy Warhol: un portret provocator, dat fiind că Andy Warhol își ascunde fața cu ambele mîini. N-am nici un chef să comentez din punct de vedere intelectual acest joc al disimulării (acest lucru înseamnă *Studium*); căci pentru mine, Andy Warhol nu ascunde nimic; el mă lasă să-i citesc de-a dreptul mîinile; iar *punctum*-ul nu este gestul, ci materia ușor dezgustătoare a acestor unghii lătărețe, moi și murdare.

20

Anumite detalii m-ar putea "împunge". Dacă n-o fac e poate din cauză că au fost puse acolo intenționat de către fotograf. În *Shinohiera, fighter painter* de William Klein (1961), capul monstruos al personajului nu-mi spune nimic, pentru că văd bine că este un artificiu de fotografiere. Soldații avînd în fundal călugărițele mi-au servit de exemplu pentru a da de înțeles ce însemna pentru mine *punctum*-ul (cu adevărat elementar în cazul acela); însă atunci cînd Bruce Gilden fotografiază împreună o călugăriță și niște travestiți (New Orleans, 1973), contrastul voit (ca să nu spun accen-



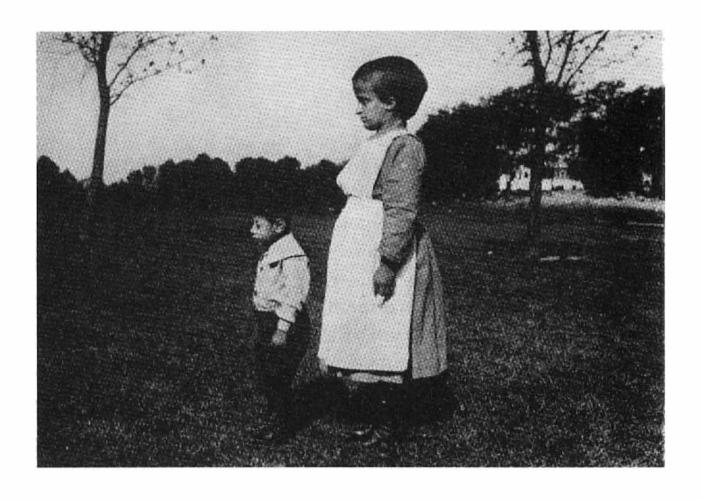
“Recunosc, cu tot corpul meu, tîrgușoarele prin care am trecut cu ocazia unor străvechi călătorii în Ungaria și Romînia...”

A. Kertész: Balada violonistului, Abony, Ungaria, 1921.

tuat) nu produce asupra mea nici un efect (dacă nu cumva chiar mă enervează). Prin urmare, detaliul care mă interesează nu este, cel puțin nu în mod riguros, intențional și probabil că nici nu trebuie să fie astfel; el se găsește în cîmpul lucrului fotografiat asemenea unui supliment în același timp inevitabil și grațios; el nu atestă neapărat arta fotografului; el spune doar fie că fotograful se găsea acolo, fie că, și mai puțin, el nu putea să nu fotografieze obiectul parțial în același timp cu obiectul total (cum ar fi putut Kertész să "separe" drumul de lăutarul care merge pe el?). Clarviziunea Fotografului nu constă în "a vedea", ci în a se afla acolo. Și, mai ales, imitîndu-l pe Orfeu, să nu revină la ceea ce el călăuzește înspre mine și îmi dăruiește!

21

Un detaliu determină întreaga mea lectură; este o schimbare vie a interesului meu, o străfulgerare. Prin eticheta de ceva, fotografia nu mai este *oarecare*. Acest ceva care face *scurt-circuit,* provoacă în mine o mică zguduire, un *satori,* trecerea unui vid (nu contează că referentul său este derizoriu). Lucru ciudat: gestul virtuos care pune stăpînire pe fotografiile "cuminți" (învestite cu un simplu *studium*) este un gest leneș (a răsfoi, a privi iute și fără tragere de inimă, a lenevi și a se grăbi); dimpotrivă, lectura *punctum*-ului (a fotografiei punctate, dacă se poate spune așa) este în același timp scurtă și activă, încordată ca o sălbăticiune. Viclenie a vocabularului: se spune "a developa o fotografie"; însă ceea ce developează acțiunea chimică este indevelopabilul, o esență (de rană), ceea ce nu se poate transforma, ci se poate doar repeta sub forma insistenței (a privirii insistente). Acest lucru apropie Fotografia (anumite fotografii) de Haiku. Pentru că scrierea unui haiku este, și ea, nedevelopabilă: totul este dat, fără a provoca dorința sau chiar posibilitatea unei expansiuni retorice. În ambele cazuri am putea vorbi, ar trebui să vorbim de o *imobilitate vie:* conectată la un detaliu (la un detonator), o explozie provoacă o mică stea pe sticla textului



“Alung orice știință, orice cultură... nu văd decît imensul guler Danton al băiatului și pansamentul de pe degetul fetei...”

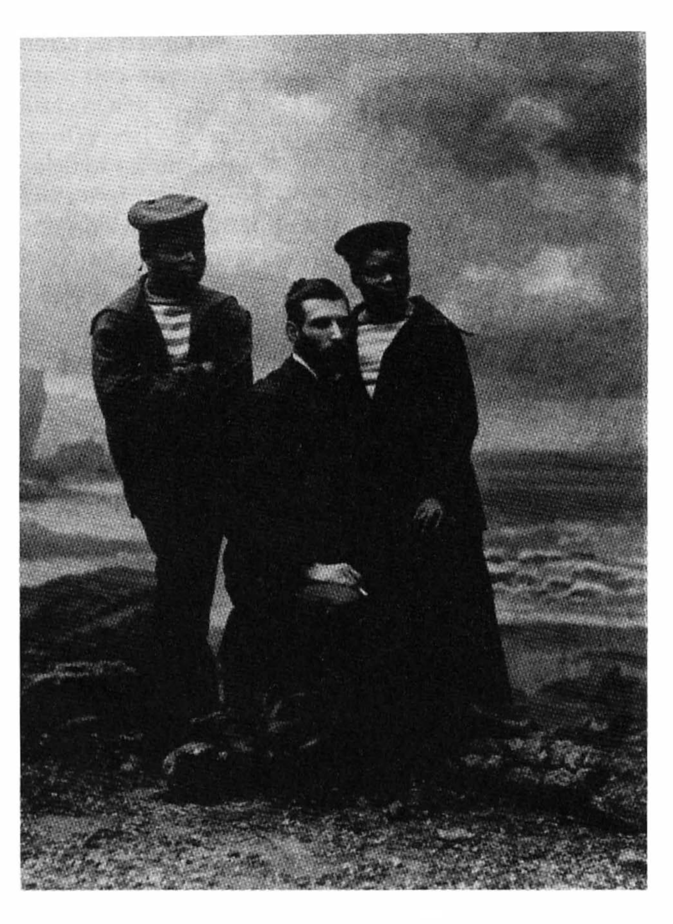
Lewis H. Hine: Debili într-o instituție, New Jersey, 1924.

sau a fotografiei: nici Haiku-ul, nici Fotografia nu te fac să “visezi”.

în experimentul lui Ombredane, negrii nu văd pe ecran decît găina minusculă care traversează într-un colț piața mare a satului. Același lucru mi se întîmplă și mie în cazul celor doi copii debili de la o instituție din New Jersey (fotografiați în 1924 de către Lewis H. Hine); eu nu le văd deloc capetele monstruoase și profilurile jalnice (asta face parte din *studium*); ceea ce văd, la fel ca negrii lui Ombredane, este detaliul descentrat, imensul guler Danton al băiatului și pansamentul de pe degetul fetei; sînt un sălbatic, un copil – sau un maniac; alung orice știință, orice cultură, mă abțin să fiu legatarul unei alte priviri.

22

Studium-ul este la urma urmei întotdeauna codat, *punctum*-ul nu (sper să nu abuzez de aceste cuvinte). Nadar, la vremea lui (1882), l-a fotografiat pe Savorgnan de Brazza încadrat de doi tineri de culoare îmbrăcați în mateloți; unul dintre mușși, în mod ciudat, și-a așezat mîna pe coapsa lui Brazza; acest gest necuviincios are tot ce-i trebuie pentru a-mi reține privirea, pentru a constitui un *punctum*. Cu toate astea, nu e vorba de un *punctum;* pentru că imediat codez, fie că vreau, fie că nu, postura ca “extravagantă” (pentru mine, punctum-ul îl constituie brațele încrucișate ale celui de-al doilea mus). Ceea ce poate fi numit nu poate împunge în mod real. Neputința de a numi este un bun simptom al emoției. Mapplethorpe i-a fotografiat pe Bob Wilson și Phil Glass. Bob Wilson îmi reține atenția, însă nu reușesc să spun din ce cauză, adică *în ce loc:* să fie privirea, pielea, poziția mîinilor, pantofii de baschet? Efectul e sigur, însă e imposibil de identificat, nu-și găsește semnul, numele: el este tranșant, și totuși aterizează într-o zonă vagă din mine însumi; este ascuțit și înfundat, strigă în tăcere. Bizară contradicție: e o sclipire care plutește.



"Pentru mine, punctum-*ul îl constituie brațele încrucișate ale celui de-al doilea mus."*

Nadar: Savorgnan de Brazza, 1882.

Nimic surprinzător atunci în faptul că uneori, în ciuda preciziei sale, el nu se dezvăluie decît ulterior, atunci cînd fotografia fiind departe de ochii mei, mă gîndesc din nou la ea. Se întîmplă să pot cunoaște mai bine o fotografie pe care o rememorez, ca și cum viziunea directă ar călăuzi limbajul pe un drum fals, angajîndu-l într-un efort de descriere care, întotdeauna, va rata esența efectului, *punctum*-ul. Citind fotografia lui Van der Zee, credeam că identificasem ceea ce mă emoționa: pantofii cu găici ai negresei gătite de sărbătoare; însă această fotografie a lucrat în mine și mai tîrziu am înțeles că adevăratul *punctum* era lănțișorul pe care-l purta negresa la gît; căci (după toate aparențele) era exact același lănțișor (șnur subțire de aur împletit) pe care-l văzusem mereu, purtat de o persoană din familia mea, și care, o dată aceasta dispărută, a rămas închis într-o cutie cu bijuterii vechi de familie (acea soră a tatălui meu nu se măritase niciodată, trăise ca fată bătrînă cu mama sa, iar pe mine mă duruse întotdeauna gîndul la tristețea vieții ei provinciale). Tocmai înțelesesem că oricît de imediat, oricît de incisiv ar fi fost, *punctum*-ul putea să tolereze o anumită latență (dar nici o examinare, niciodată).

În fond – sau la limită – pentru a vedea bine o fotografie, e mai bine să ridici privirea sau să închizi ochii. "Condiția prealabilă a imaginii este vederea", îi spunea Janouch lui Kafka. Iar Kafka surîdea și-i răspundea: "Fotografiem lucruri pentru a ni le alunga din minte. Povestirile mele sînt un mod de a închide ochii". Fotografia trebuie să fie tăcută (există fotografii zgomotoase, nu-mi plac): nu e o chestiune de "discreție", ci de muzică. Subiectivitatea absolută nu poate fi atinsă decît într-o stare, printr-un efort de tăcere (a închide ochii înseamnă să faci imaginea să vorbească în tăcere). Fotografia mă emoționează dacă o extrag din bla-bla-ul său obișnuit: *"Tehnică"*, *"Realitate"*, *"Reportaj"*, *"Artă"* etc.: să nu spui nimic, să închizi ochii, să lași detaliul să se ridice singur în conștiința afectivă.



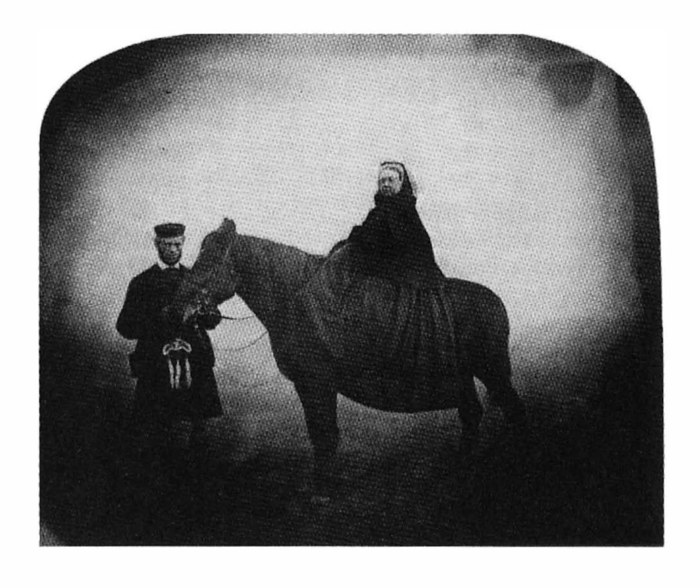
“Bob Wilson îmi reține atenția,
însă nu reușesc să spun din ce cauză...”

R. Mapplethorpe: Phil Glass și Bob Wilson.

23

Un ultim lucru despre *punctum:* fie că este conturat, fie că nu, el este un supliment: e ceea ce adaug fotografiei și *ceea ce este totuși deja acolo*. Celor doi copii debili fotografiați de Lewis H. Hine nu le adaug deloc degenerescența profilului: codul spune acest lucru înaintea mea, îmi ia locul, nu mă lasă să vorbesc; ceea ce adaug eu – și care, desigur, există deja în imagine – sînt gulerul, pansamentul. Pot adăuga oare ceva imaginii la cinematograf? – Nu cred; nu am timp: în fața ecranului, nu sînt liber să închid ochii; dacă aș face-o totuși, redeschizîndu-mi ochii, n-aș mai găsi aceeași imagine; sînt constrîns la o voracitate continuă; o mulțime de alte calități, dar nu aceea a *reflexivității;* de unde interesul meu pentru fotogramă.

Și totuși cinematograful are o putere pe care, la prima vedere, Fotografia nu o are: ecranul (a remarcat Bazin) nu este un cadru, ci un văl; personajul care iese de acolo continuă să trăiască: o "pată oarbă" dublează neîncetat vederea parțială. Or, în fața miilor de fotografii, inclusiv a celor care posedă un bun *studium,* nu simt nici un fel de pată oarbă: tot ce se petrece în interiorul cadrului moare definitiv o dată cu părăsirea cadrului. Atunci cînd Fotografia este definită drept o imagine imobilă, aceasta nu înseamnă doar că personajele pe care le reprezintă nu se mișcă; ci faptul că ele nu ies: ele sînt anesteziate și țintuite, ca niște fluturi. Cu toate acestea, de îndată ce există un *punctum,* se creează (se ghicește) o pată oarbă: din cauza lănțișorului ei, negresa gătită de sărbătoare a avut, în ce mă privește, o întreagă viață exterioară portretului ei; pe Bob Wilson, înzestrat cu un *punctum* neidentificabil, aș vrea să-l întîlnesc. Iat-o pe regina Victoria fotografiată (în 1863) de către George W. Wilson; ea stă pe un cal a cărui crupă este acoperită cu demnitate de rochia ei (acesta este interesul istoric, *studium*-ul); însă alături de ea, atrăgîndu-mi privirea, un servitor în kilt ține frîul calului: acesta este *punctum*-ul; căci chiar dacă nu cunosc bine statutul social al acestui scoțian (servitor? scutier?), îi văd bine funcția: aceea de a veghea docilitatea

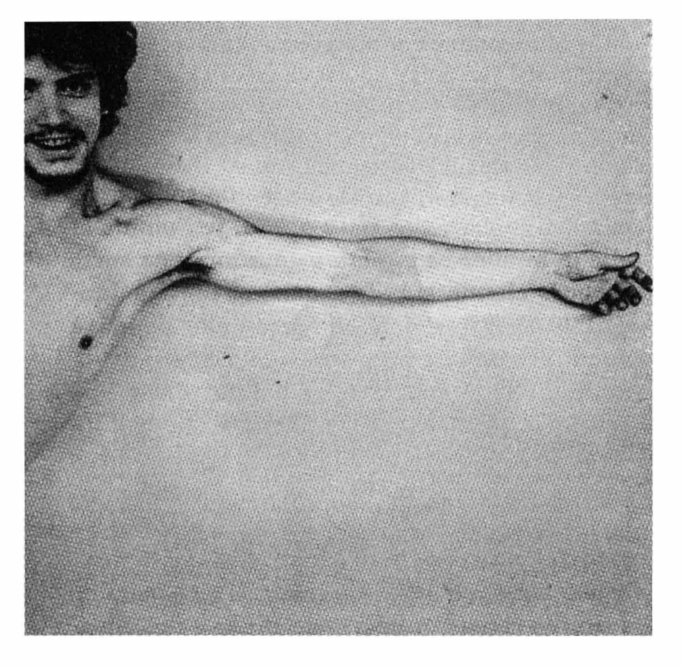


"Queen Victoria, entirely unaesthetic..." (Virginia Woolf)

G. W. Wilson: Regina Victoria, 1863.

animalului: dacă ar începe brusc să se cabreze? Ce s-ar întîmpla cu rochia reginei, adică cu *maiestatea* sa? *Punctum*-ul îl face pe personajul victorian să iasă în mod fantastic (se cade să o spunem) din fotografie, el acordă acestei fotografii o pată oarbă.

Prezența (dinamica) acestei pete oarbe este, cred, ceea ce distinge fotografia erotică de fotografia pornografică. Pornografia reprezintă de obicei sexul, ea face din acesta un obiect imobil (un fetiș), adulat ca un zeu care nu iese din nișa sa; în ceea ce mă privește, nu există *punctum* în imaginea pornografică; ea cel mult mă amuză (dar chiar și așa, plictisul vine repede). Fotografia erotică, dimpotrivă (asta este însăși condiția ei), nu face din sex un obiect central; ea poate foarte bine să nu-l înfățișeze; ea îl antrenează pe spectator în afara cadrului, și tocmai prin asta fotografia în cauză mă însuflețește și o însuflețesc. *Punctum*-ul este atunci un fel de în-afara-cîmpului subtil, ca și cum imaginea ar proiecta dorința dincolo de ceea ce ea oferă spre a fi văzut: nu numai spre "restul" nudității, nu numai spre fantasma unei practici, ci spre excelența absolută a unei ființe, trup și suflet contopite. Acest tînăr cu brațul întins, cu un surîs larg, cu toate că frumusețea sa nu este deloc academică și că este pe jumătate ieșit din fotografie, mutat foarte mult către o margine a cadrului, întruchipează un soi de erotism vesel; fotografia mă determină să disting dorința grea, cea a pornografiei, de dorința ușoară, de dorința bună, aceea a erotismului; la urma urmei, poate că este o chestiune de "noroc": fotograful a fixat mîna tînărului (Mapplethorpe însuși, cred) pe unghiul bun al deschiderii, pe densitatea sa de abandonare: cîțiva milimetri mai la stînga sau mai la dreapta și corpul ghicit n-ar mai fi fost oferit cu bunăvoință (corpul pornografic, compact, se arată, el nu se dăruiește, nu există în el nici o generozitate): Fotograful a găsit *momentul bun*, *kairos*-ul dorinței.



"... mîna pe unghiul bun al deschiderii,
pe densitatea sa de abandonare..."

R. Mapplethorpe: Tînăr cu brațul întins.

24

Călătorind astfel de la fotografie la fotografie (la drept vorbind toate publice, pînă acum), aflasem poate cum funcționa dorința mea, dar nu descoperisem natura (*eidos*-ul) Fotografiei. Trebuia să accept că plăcerea mea era un intermediar imperfect și că o subiectivitate redusă la proiectul ei hedonist nu putea să recunoască universalul. Trebuia să cobor mai mult în mine însumi pentru a găsi evidența Fotografiei, acest lucru care este văzut de oricine privește o fotografie și care o deosebește în ochii săi de orice altă imagine. Trebuia să-mi fac palinodia.


II

25

Într-o seară de noiembrie, la puțină vreme după moartea mamei mele, puneam în ordine niște fotografii. Nu speram să o "regăsesc", nu așteptam nimic de la "aceste fotografii ale unei ființe, în fața cărora ți-o amintești mai puțin decît mulțumindu-te să te gîndești la ea" (Proust, III, 886). Știam bine că, prin această fatalitate care este una din caracteristicile cele mai atroce ale doliului, aș consulta în zadar imaginile, n-aș putea să-mi amintesc trăsăturile ei (să le chem intacte la mine). Nu, voiam, cum își dorise Valéry la moartea mamei sale, "să scriu o cărțulie despre ea, numai pentru mine" (Valéry, 51) (o voi scrie poate într-o zi, pentru ca o dată tipărită, amintirea ei să dureze cel puțin tot atît cît va dura și propria mea notorietate). Mai mult, aceste fotografii, dacă facem excepție de cea pe care o publicasem, cea în care mama mea, tînără, se plimbă pe o plajă din Landes și în care îi "regăseam" mersul, sănătatea, strălucirea – însă nu și chipul, prea îndepărtat –, despre aceste fotografii pe care le aveam cu ea nu puteam spune nici măcar că-mi plăceau: nu mă așezam să le contemplu, nu mă cufundam în ele. Le tot priveam, însă nici una nu mi se părea cu adevărat "bună": nici performanță fotografică, nici trezire vie a chipului iubit. Dacă într-o zi le-aș fi arătat unor prieteni, puteam să mă îndoiesc că ele aveau să le spună ceva.

26

În cazul multora din aceste fotografii, Istoria era cea care mă despărțea de ele. Nu este Istoria pur și simplu acel timp în care nu eram născuți? îmi citeam inexistența în hainele pe care mama le purtase înainte ca eu să mi-o pot aminti. Există un soi de stupefacție să vezi o ființă familiară îmbrăcată *altfel*. Iat-o pe mama, cam pe la 1913, îmbrăcată elegant de oraș, cu tocă, pană, mănuși, bluză fină ivindu-se la manșete și la guler, de un "șic" dezmințit de blîndețea și simplitatea privirii ei. E singura dată cînd o văd astfel, prin-

să într-o Istorie (a gusturilor, a modei, a hainelor): atenția este în acest caz deturnată de la ea înspre accesoriul care a dispărut; căci veșmîntul este perisabil, el îi face ființei iubite un al doilea mormînt. Ca să o "regăsesc" pe mama, fugitiv, vai, și fără a putea niciodată să păstrez mult timp această resurecție, trebuie să găsesc, mult mai tîrziu, în cîteva fotografii, obiectele pe care le avea pe comodă, o pudrieră de fildeș (îmi plăcea zgomotul capacului), un flacon de cristal sau un scaun scund pe care azi îl țin lîngă pat, precum și panourile de rafie pe care le așeza deasupra divanului, gențile care-i plăceau (ale căror forme confortabile contraziceau ideea burgheză de "poșetă").

Așadar, viața cuiva a cărui existență a precedat-o puțin pe a noastră ține închisă în particularitatea sa însăși tensiunea Istoriei, împărtășirea ei *[son partage]*. Istoria este isterică: ea nu se constituie decît dacă este privită – iar pentru a o privi, trebuie să fii exclus din ea. În calitate de suflet viu, eu sînt însuși opusul Istoriei, ceea ce o dezminte, o distruge în favoarea singurei mele istorii (mie îmi este imposibil să cred în "martori"; cel puțin să fiu unul dintre ei; ca să spunem așa, Michelet n-a putut să scrie nimic despre vremea sa). Timpul în care mama mea a trăit *înaintea* mea, asta este pentru mine Istoria (asta este, de altfel, și epoca asupra căreia se concentrează interesul meu istoric). Nici o anamneză nu va putea vreodată să mă facă să întrezăresc această perioadă pornind de la mine însumi (este definiția anamnezei) – în vreme ce, contemplînd o fotografie în care, copil fiind, ea mă strînge la piept, pot să trezesc în mine moliciunea șifonată a crepdeșinului și parfumul pudrei de orez.

27

Și iată că începea să se nască întrebarea esențială: *o recunoșteam?*

Privind acele fotografii la întîmplare, îi recunoșteam uneori o porțiune din față, o anumită legătură dintre nas și frunte, mișcarea brațelor, a mîinilor. Nu o recunoșteam nici-

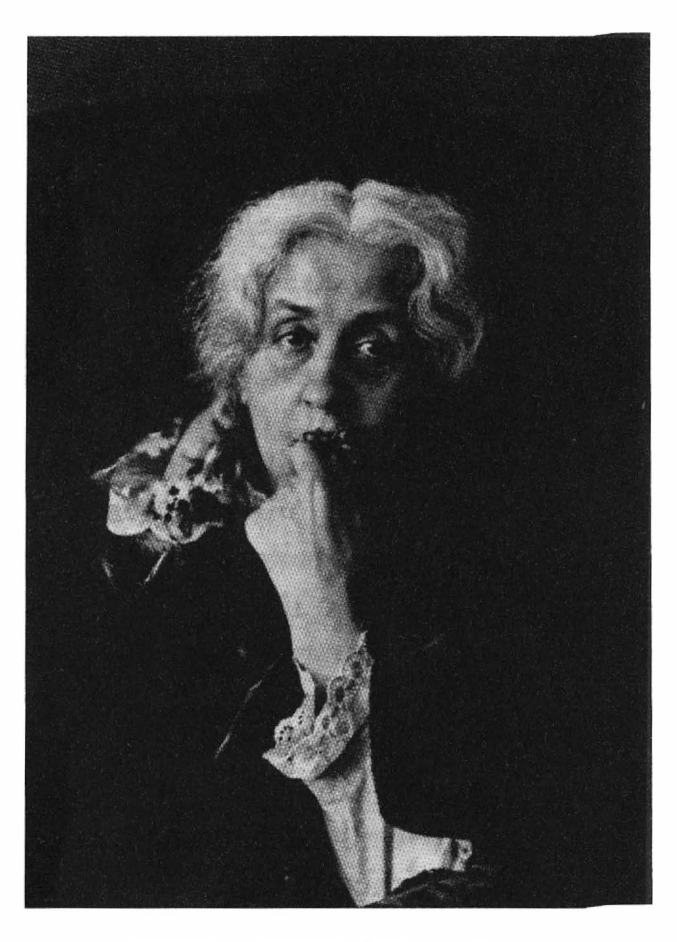
odată decît pe bucăți, îi ratam adică ființa și, prin urmare, o ratam ca întreg. Nu era ea, și totuși: nu era nimeni altcineva. Aș fi recunoscut-o între mii de alte femei, și cu toate astea nu o "regăseam". O recunoșteam în mod diferențiat, și nu în mod esențial. Fotografia mă obliga astfel la un travaliu dureros; tinzînd către esența identității sale, mă zbăteam în mijlocul unor imagini parțial adevărate și deci întru totul false. Să spun în fața cutărei fotografii "*aproape* că e ea" mi se părea mai dureros decît să spun în fața alteia "nu este ea deloc". *Aproape că:* regim atroce al iubirii, dar și statut înșelător al visului – de asta urăsc visele. Căci o visez adesea (nu o visez decît pe ea), însă niciodată nu este tocmai ea: uneori, în vis, ea are ceva oarecum deplasat, excesiv: de exemplu ceva vesel sau dezinvolt – cum nu era niciodată; sau *știu* că este ea, dar nu-i *văd* trăsăturile (însă *vedem, știm* în vis?): visez *despre* ea, dar nu o visez *pe* ea. Iar în fața fotografiei, la fel ca în vis, faci același efort, aceeași muncă sisifică: urci, încordat, către esență, cobori fără să o fi contemplat și o iei iar de la capăt.

Cu toate astea, exista întotdeauna în aceste fotografii ale mamei un loc ferit, neatins: limpezimea ochilor ei. Nu era pentru moment decît o luminozitate cu totul fizică, amprenta fotografică a unei culori, albastrul-verzui al pupilelor ei. Această lumină însă era deja un fel de mediere care mă conducea către o identitate esențială, către spiritul chipului iubit. Și apoi, oricît de imperfecte ar fi fost ele, fiecare dintre aceste fotografii exprima exact sentimentul pe care ea trebuie să-l fi simțit de fiecare dată cînd se "lăsase" fotografiată: mama "consimțea" să fie fotografiată, temîndu-se ca refuzul să nu se preschimbe în poză; ea trecea această încercare de a se așeza în fața obiectivului (act inevitabil) *cu discreție* (însă fără nimic din teatrul crispat al umilinței ori al îmbufnării); căci ea știa întotdeauna să pună în locul unei valori morale o valoare superioară, o valoare civilă. Ea nu se lupta cu imaginea sa, așa cum fac eu cu a mea: ea nu se *inventa* pe ea însăși.

Rătăceam, așadar, singur în apartamentul în care ea tocmai murise, privind la lumina lămpii, una cîte una, aceste fotografii cu mama, întorcîndu-mă puțin cîte puțin în timp o dată cu ea, căutînd adevărul chipului pe care-l iubisem. Și-l descoperii.

Fotografia era foarte veche. Cartonată, cu colțurile roase, de un sepia șters, din ea abia se mai vedeau doi copii mici în picioare, stînd alături, la capătul unui podeț de lemn, într-o Seră cu plafon de sticlă. Mama avusese pe atunci cinci ani (1898), fratele ei șapte. El se sprijinea cu spatele de balustrada podului, pe care-și întinsese brațul; ea, mai departe, mai mică, era întoarsă cu fața; se simțea că fotograful îi spusese: "Hai puțin mai aproape, să te vezi"; ea-și împreunase mîinile, una ținînd-o pe cealaltă de un deget, cu un gest stîngaci, cum fac adesea copiii. Fratele și sora, uniți între ei, știam, de dezbinarea dintre părinți, care aveau să divorțeze puțin după aceea, pozaseră unul lîngă altul, singuri, în deschizătura din crengile și frunzișul serei (era casa în care mama se născuse, la Chennevières-sur-Marne).

Mă uitai cu atenție la fetiță și o descoperii în sfîrșit pe mama. Seninătatea chipului său, poza naivă a mîinilor, locul pe care-l ocupase cuminte fără să sară în ochi și fără să se ascundă, în fine, expresia sa o făceau să se deosebească, ca Binele de Rău, de păpușa sclifosită care se joacă de-a oamenii mari – toate acestea alcătuiau chipul unei *inocențe* suverane (dacă chiar vrem să luăm acest cuvînt în sensul lui etimologic, care este "Nu știu să fac rău"), toate acestea transformaseră poza fotografică în acest paradox imposibil de menținut, dar pe care ea îl menținuse toată viața: afirmarea unei blîndeți. În această imagine de fetiță vedeam bunătatea care-i alcătuise de îndată și pentru totdeauna ființa, fără s-o fi moștenit de la nimeni; cum a putut să se nască această bunătate din niște părinți imperfecți, care n-au știut s-o iubească, mai pe scurt, dintr-o familie? Bunătatea ei era riguros atipică, nu ținea de nici un sistem sau, cel puțin,



“Cine este, după părerea dumneavoastră, cel mai mare fotograf din lume? – Nadar.”

Nadar: Mama sau soţia artistului.

se situa la limita unei morale (evanghelice, de exemplu); n-aș putea s-o definesc mai bine decît prin această trăsătură (între altele): aceea că niciodată, de-a lungul întregii noastre vieți împreună, nu mi-a făcut nici o "observație". Această împrejurare extremă și specială, atît de abstractă față de o imagine, era prezentă totuși pe chipul ei din fotografia pe care tocmai o regăsisem. "Nu o imagine justă, ci doar o imagine", zice Godard. Durerea mea voia însă o imagine justă, o imagine care să fie în același timp justiție și justețe: doar o imagine, dar o imagine justă. Așa era pentru mine Fotografia din Seră.

Măcar o dată, fotografia îmi dădea un sentiment la fel de sigur ca și amintirea, un sentiment asemănător cu cel încercat de Proust, atunci cînd într-o zi, aplecîndu-se să se descalțe, a zărit brusc în memorie chipul autentic al bunicii sale, "a cărei realitate vie o regăseam pentru prima dată într-o amintire involuntară și completă" (Proust, II, 756). Obscurul fotograf din Chennevières-sur-Marne fusese intermediarul unui adevăr, asemenea lui Nadar care făcuse mamei sale (ori soției sale, nu se mai știe) una din cele mai frumoase fotografii din lume; el a produs o fotografie ce se depășise pe ea însăși *[surérogatoire]*, care prinsese mult mai mult decît putea promite în mod rezonabil ființa tehnică a fotografiei. Sau iarăși (pentru că încerc să exprim acest adevăr), Fotografia din Seră era pentru mine asemenea ultimei compoziții scrise de Schumann înainte să se stingă, un *Cînt al zorilor* care se potrivește și cu ființa mamei mele, și cu durerea pe care o simt din cauza morții ei; n-aș putea exprima această potrivire decît printr-o suită infinită de adjective; nu le mai înșir, convins fiind totuși că această fotografie reunea toate predicatele posibile ce alcătuiau ființa mamei mele; iar suprimarea sau alterarea lor parțială m-a readus la fotografiile despre ea care mă nemulțumiseră. Acele fotografii, pe care fenomenologia le-ar numi obiecte "oarecare", erau doar niște analogii, reînviind doar identitatea mamei, și nu adevărul ei; în schimb, Fotografia din Seră era cu totul esențială, ea realiza pentru mine, în mod utopic, *știința imposibilă a ființei unice*.

Nu mai puteam deci evita în meditația mea următorul lucru: că descoperisem această fotografie urcînd înapoi pe firul Timpului. Grecii intrau în Moarte de-a-ndăratelea: ceea ce aveau înainte era trecutul lor. Astfel urcasem cursul unei vieți, nu a mea, ci a celei pe care o iubeam. Plecînd de la ultima sa imagine, făcută în vara dinaintea morții sale (atît de ostenită, de nobilă, așezată în fața ușii casei noastre, înconjurată de prietenii mei), am ajuns, întorcîndu-mă în urmă cu trei sferturi de secol, la imaginea unui copil: privesc apăsat către Binele Suprem al copilăriei, al mamei, al mamei-copil. O pierdeam atunci, desigur, de două ori, în oboseala ei finală și în prima sa fotografie, pentru mine cea din urmă; însă tot atunci totul se răsturna și o regăseam în sfîrșit *așa cum era ea însăși*...

Această mișcare a Fotografiei (a ordinii fotografiilor) am trăit-o în realitate. Către sfîrșitul vieții sale, cu puțin înainte de clipa în care m-am uitat la fotografiile ei și am descoperit Fotografia din Seră, mama era slăbită, foarte slăbită. Trăiam în slăbiciunea ei (îmi era imposibil să fiu părtaș la o lume de forță, să ies seara, orice mondenitate mă scîrbea). În timpul bolii, o îngrijeam, îi întindeam bolul de ceai care-i plăcea pentru că putea să bea din el mai comod decît dintr-o cană, devenise fetița mea, alăturîndu-se pentru mine copilului esențial care era în prima ei fotografie. La Brecht, printr-o răsturnare pe care altădată o admiram mult, fiul e cel care o educă (politic) pe mamă; cu toate acestea, pe mama n-am educat-o niciodată, n-am convertit-o la absolut nimic; într-un anume sens, nu i-am “vorbit” niciodată, n-am ținut niciodată un “discurs” în fața ei, pentru ea; gîndeam fără să ne-o spunem că insignifianța lejeră a limbajului, suspendarea imaginilor trebuiau să constituie însuși spațiul iubirii, muzica ei. Pe ea, atît de puternică, care era Legea mea interioară, o trăiam, ca să închei, ca pe copilul meu feminin. Rezolvam astfel, în felul meu, [chestiunea] Morții. Dacă, așa cum au afirmat atîția filosofi, Moartea este victoria dură a speciei, dacă particularul moare pentru a da satisfacție uni-

versalului (Morin, 281), dacă, reproducîndu-se ca altul decît el însuși, individul moare după ce s-a negat și s-a depășit în felul acesta, eu, care n-am avut niciodată copii, dădusem naștere mamei mele în chiar timpul bolii ei. O dată ce ea murise, eu nu mai aveam nici un motiv să mă potrivesc cu ritmul Ființei Vii superioare (specia). Particularitatea mea nu se mai putea universaliza niciodată (dacă nu, utopic, prin scriitură, al cărei proiect trebuia, de atunci, să devină unicul scop al vieii mele). Nu mai puteam decît să-mi aștept moartea totală, nedialectică.

Iată ce descifram în Fotografia din Seră.

30

Ceva ca o esență a Fotografiei plutea în această fotografie particulară. Am hotărît atunci să "extrag" toată Fotografia ("natura" sa) din singura fotografie care exista cu certitudine pentru mine și să o iau oarecum drept reper al ultimei mele căutări. Toate fotografiile din lume formau un Labirint. Știam că în centrul acestui labirint nu aveam să găsesc nimic altceva decît această unică fotografie, împlinind vorba lui Nietzsche: "Un om labirintic nu caută niciodată adevărul, ci își caută doar Ariadna". Fotografia din Seră era Ariadna mea, nu pentru că ea m-ar face să descopăr un lucru secret (monstru sau comoară), ci pentru că mi-ar spune din ce era făcut acest fir care mă trăgea către Fotografie. Înțelesesem că de acum înainte trebuia să chestionez evidența Fotografiei nu din punctul de vedere al plăcerii, ci în raport cu ceea ce în mod romantic am numi dragoste și moarte.

(Nu pot să arăt Fotografia din Seră. Ea nu există decît pentru mine. Pentru dumneavoastră, ea nu ar fi decît o fotografie indiferentă, una din miile de manifestări ale acelui "oarecare"; ea nu poate constitui în nici un fel obiectul vizibil al unei științe; ea nu poate pune baza unei obiectivități, în sensul pozitiv al cuvîntului; ar fi cel mult interesantă pentru *studium*-ul dumneavoastră: epocă, îmbrăcăminte, fotogenie; însă ea, în ceea ce vă privește, nu conține nici o rană.)

31

La început îmi fixasem un principiu: să nu reduc niciodată subiectul care eram la *socius*-ul descărnat, dezafectat cu care se ocupă știința, atunci cînd mă aflam în fața unor fotografii. Acest principiu mă obliga să "dau uitării" două instituții: Familia și Mama.

Un necunoscut mi-a scris: "Se aude că pregătiți un album despre Fotografiile de familie" (călătorie extravagantă a zvonului). Nu: nici album, nici familie. De multă vreme pentru mine familia însemna mama și, alături de mine, fratele meu; dincolo de asta, nimic (ori poate doar amintirea bunicilor); nici un "văr", această unitate atît de necesară la constituirea grupului familial. În ce privește restul, îmi displace în mare măsură prejudecata științifică de a trata familia ca și cum aceasta ar fi doar o țesătură de constrîngeri și de rituri: sau grup de apartenență imediată, sau ghem de conflicte și refulări. S-ar zice că savanții noștri nu pot concepe că există familii "în care oamenii se iubesc".

Și la fel cum nu vreau să-mi reduc familia la Familie, nu vreau nici să-mi reduc mama la Mamă. Citind anumite studii generale, observasem că ele pot fi aplicate într-un mod convingător la situația mea: comentîndu-l pe Freud *(Moise),* J. J. Goux explică faptul că iudaismul a refuzat imaginea pentru a se pune la adăpost de riscul de a adora Mama; și că, făcînd posibilă reprezentarea femininului matern, creștinismul depășise rigoarea Legii în folosul Imaginarului. Deși provin dintr-o religie fără imagini în care Mama nu este adorată (protestantismul), fiind însă fără îndoială format cultural de arta catolică, în fața Fotografiei din Seră mă lăsasem în voia Imaginii, a Imaginarului. Puteam deci să-mi înțeleg generalitatea; însă o dată înțeleasă, inevitabil, evadam din ea. În Mamă exista un nucleu strălucitor, ireductibil: mama mea. Întotdeauna se crede că ar trebui să sufăr mai mult pentru că am trăit toată viața împreună cu ea; însă ceea ce mă face să sufăr e *cine era ea;* și pentru că era cine era am trăit împreună cu ea. Mamei ca Bine, ea îi adăugase această grație de a fi un suflet special. Puteam spune, asemenea Nara

torului proustian la moartea bunicii sale: “Țineam nu doar să sufăr, ci să respect originalitatea suferinței mele” (Proust, II, 759); căci această originalitate era oglindirea a ce avea ea absolut ireductibil și care, tocmai de aceea, s-a pierdut dintr-o singură lovitură pentru totdeauna. Se spune că doliul, prin lucrarea sa treptată, șterge cu încetul durerea; eu nu puteam și nu pot să cred [asta]; căci, pentru mine, Timpul elimină emoția pierderii (nu plîng), asta e tot. În rest, totul a rămas nemișcat. Întrucît ceea ce am pierdut nu este o Figură (Mama), ci o ființă; și nu o ființă, ci o *calitate* (un suflet): și nu indispensabil, ci de neînlocuit. Puteam să trăiesc fără Mama (mai devreme sau mai tîrziu o facem toți); însă viața care îmi rămînea avea să fie cu siguranță și pînă la capăt *incalificabilă* (fără calitate).

32

Ceea ce observasem la început, într-un mod degajat, sub acoperirea metodei, și anume că orice fotografie este oarecum conaturală referentului ei, descopeream acum din nou, sau ar trebui spus: în noutatea sa, purtat fiind de adevărul imaginii. Eram nevoit, așadar, pe viitor, să accept să se amestece două voci: aceea a banalității (să spun ceea ce toată lumea vede și știe) și aceea a singularității (să salvez această banalitate prin întreg avîntul unei emoții care nu-mi aparținea decît mie). Era ca și cum aș căuta natura unui verb care n-ar avea infinitiv și pe care nu l-am întîlni decît avînd un timp și un mod.

Trebuia mai întîi să concep cum trebuie și, prin urmare, dacă se putea, să exprim clar (chiar dacă e vorba de un lucru simplu) prin ce este diferit Referentul Fotografiei de cel al altor sisteme de reprezentare. Numesc “referent fotografic” nu lucrul *facultativ* real la care trimite o imagine sau un semn, ci lucrul *necesar* real care a fost plasat în fața obiectivului, lucrul fără de care nu ar exista fotografie. Pictura poate imita realitatea fără s-o fi văzut. Discursul combină semne care au desigur referenți, însă acești referenți pot fi, și cel mai

adesea chiar sînt, niște “himere”. Spre deosebire de aceste imitații, în cazul Fotografiei nu pot nega niciodată că *lucrul a fost acolo*. Există aici o dublă punere, conjugată: a realității și a trecutului. Și dat fiind că această constrîngere nu există decît în cazul ei, trebuie s-o considerăm, prin reducție fenomenologică, esența însăși a Fotografiei, noema sa. Ceea ce se vrea într-o fotografie (să nu vorbim încă despre cinema) nu este nici Arta și nici Comunicarea, ci este Referința, care este ordinea fondatoare a Fotografiei.

Numele noemei Fotografiei va fi așadar: *“Acest-lucru-a-existat-cîndva”* sau: Intratabilul. În latină (pedanterie necesară pentru că lămurește nuanțele), asta s-ar spune cu siguranță: *“interfuit”:* ceea ce văd s-a aflat acolo, în acest loc care se întinde între infinit și subiect *(operator* sau *spectator);* s-a aflat acolo, dar s-a și separat imediat; a fost prezent în mod absolut, de necontestat, dar s-a și amînat deja. Toate acestea sînt exprimate de verbul *intersum*.

Se poate ca în avalanșa cotidiană de fotografii, printre miile de forme de interes pe care acestea par să le provoace, noema *“Acest-lucru-a-existat-cîndva”* să fie nu refulată (asta nu e posibil în cazul unei noeme), ci trăită cu indiferență, drept o caracteristică de la sine înțeleasă. Din această indiferență mă trezise Fotografia din Seră. Urmînd o ordine paradoxală, pentru că de obicei mai întîi ne asigurăm în privința lucrurilor înainte de a le declara “adevărate”, sub efectul unei exprienţe noi, aceea a intensității, am făcut un salt inductiv de la adevărul imaginii la realitatea originii sale; topisem adevărul și realitatea într-o emoție unică, iar natura – geniul – Fotografiei o plasam tocmai în această emoție, de vreme ce nici un portret pictat, presupunînd că mi s-ar fi părut “adevărat”, nu putea să mă convingă că referentul său ar fi existat efectiv.

33

Aș putea spune altfel: ceea ce fundamentează natura Fotografiei este poza *[la pose]*. Puțin contează durata fizică a acestei poze; chiar de-ar fi vorba de o milionime de secundă

(picătura de lapte a lui H. D. Edgerton), tot există poză, căci poza nu este aici o atitudine a țintei, nici măcar o tehnică a *Operator*-ului, ci direcția *[le terme]* unei "intenții" de lectură: uitîndu-mă la o fotografie, integrez în mod fatal în privirea mea gîndul clipei, oricît de scurte, în care un lucru real s-a găsit nemișcat în fața ochiului. Transfer imobilitatea fotografiei prezente asupra fotografierii trecute și această oprire este cea care constituie poza. Astfel se explică de ce noema Fotografiei se alterează atunci cînd Fotografia prinde viață și devine cinema: în Fotografie ceva s-a *postat* în fața micului orificiu și a rămas acolo pentru totdeauna (acolo se află sentimentul meu); în schimb, la cinema, ceva *a trecut* prin fața aceluiași orificiu: poza este luată și negată de suita continuă a imaginilor: este o altă fenomenologie și pornind de aici începe o altă artă, chiar dacă derivată din prima.

În Fotografie, prezența lucrului (într-un anumit moment din trecut) nu este niciodată metaforică; la fel cum în ce privește ființele însuflețite, nici viața lor nu este metaforică, în afara cazului cînd se fotografiază cadavre; dar chiar și atunci: dacă fotografia devine în acest caz oribilă, este din cauză că ea certifică, dacă se poate spune așa, faptul că un cadavru este viu, [iar asta tocmai] *în calitate de cadavru:* el este imaginea vie a unui lucru mort. Căci imobilitatea fotografiei este asemenea rezultatului unei confuzii perverse între două concepte: Realul și Viul: atestînd că obiectul a fost viu, ea ne face pe ascuns să credem că el este viu, iar asta din cauza amăgirii care ne face să atribuim Realului o valoare absolut superioară, de parcă ar fi vorba de ceva etern; însă deportînd acest real înspre trecut *("acest lucru a existat cîndva"),* ea sugerează că el este deja mort. De aceea e mai bine să spunem că trăsătura inimitabilă a Fotografiei (noema sa) este că cineva a văzut referentul (chiar dacă este vorba de obiecte) *în carne și oase* sau *în persoană*. Fotografia a început de altfel, din punct de vedere istoric, ca artă a Persoanei: a identității sale, a vieții sale particulare, a ceea ce am putea numi, în toate sensurile expresiei, *reticența [quant-à-soi]* corpului. Și în dreptul acestui aspect, dintr-un punct de vedere fenomenologic, cinematograful începe să se distingă de Fotografie; căci cinematograful

(fictional) combină două poze: un *"acest-lucru-a-existat-cîndva"* al actorului și unul al rolului, astfel încît (lucru pe care nu l-aș simți în fața unui tablou) de fiecare dată cînd revăd într-un film actori despre care știu că sînt morți mă încearcă un fel de melancolie: melancolia însăși a Fotografiei (lucru pe care nu l-aș simți în fața unui tablou). (Același sentiment îl am atunci cînd ascult vocea unor cîntăreți dispăruți.)

Mă gîndesc iar la portretul lui William Casby, "născut sclav", fotografiat de Avedon. Noema este puternică aici; căci cel pe care-l văd acolo *a fost* sclav: el certifică faptul că sclavia a existat, nu foarte departe de noi; și el certifică acest lucru nu prin mărturii istorice, ci oarecum printr-un nou ordin de dovezi, într-un fel experimentale, cu toate că e vorba de trecut, și nu numai induse: dovada-Sfîntului-Toma-voind-să-pună-mîna-pe-Crist-înviat. Îmi amintesc că am păstrat foarte multă vreme, decupată dintr-o revistă, o fotografie – pierdută de atunci, ca toate lucrurile prea bine puse la locul lor – care înfățișa o vînzare de sclavi: stăpînul, cu pălărie, în picioare, sclavii, cu o pînză peste mijloc, așezați. Nu greșesc: o fotografie – nu o gravură; căci oroarea și fascinația mea de copil proveneau tocmai de aici: din faptul că era *sigur* că acel lucru existase: nu era vorba de exactitate, ci de realitate: istoricul nu mai era mediator, sclavia era prezentată fără mediere, faptul era dovedit *fără metodă*.

34

Se spune adesea că pictorii sînt aceia care au inventat Fotografia (lăsîndu-i moștenire cadrajul, perspectiva albertiniană și optica de *camera obscura*). Eu zic: nu, chimiștii au inventat Fotografia. Căci noema *"Acest lucru a existat cîndva"* nu a devenit posibilă decît în ziua în care o circumstanță științifică (descoperirea sensibilității la lumină a halogenurilor de argint) a permis captarea și imprimarea directă a razelor luminoase emise de un obiect luminat în mod diferit. Fotografia este literal o emanație a referentului. Dintr-un corp real, care era acolo, au plecat niște radiații care vin să mă

atingă pe mine, cel care sînt aici; puțin contează durata transmisiei; fotografia ființei dispărute vine să mă atingă la fel ca razele întîrziate ale unei stele (Sontag, 173). Un fel de legătură ombilicală leagă corpul lucrului fotografiat de privirea mea: aici lumina, deși impalpabilă, este cu adevărat un mediu carnal, o piele pe care o împărtășesc cu acela sau aceea care a fost fotografiat/ă.

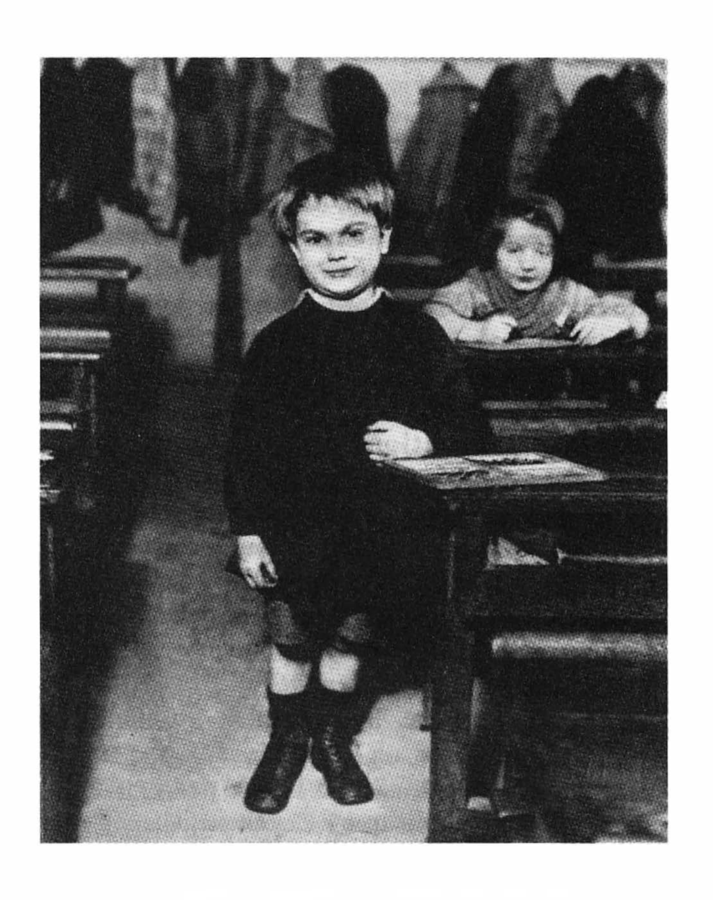
Se pare că în latină "fotografie" s-ar spune: "imago lucis opera expressa"; adică: imagine revelată, "scoasă", "montată", "exprimată", "stoarsă" (ca zeama dintr-o lămîie) de acțiunea luminii. Și dacă Fotografia ar aparține unei lumi care ar mai avea încă un strop de sensibilitate față de mit, n-am înceta să ne bucurăm de bogăția ei ca simbol: corpul iubit e imortalizat prin intermediul unui metal prețios, argintul (monument și lux); în plus, la asta s-ar adăuga ideea că acest metal, asemenea tuturor metalelor Alchimiei, este viu.

Faptul că nu-mi place deloc Culoarea e poate tocmai din cauză că mă încîntă (sau mă întristează) să știu că, prin radiațiile sale imediate (prin luminanțele sale), un lucru cîndva existent a atins cu adevărat suprafața pe care la rîndul meu o ating cu privirea. Un dagherotip anonim din 1843 înfățișează, în medalion, un bărbat și o femeie, colorați ulterior de miniaturistul ce lucra la atelierul fotografului: întotdeauna am impresia (și prea puțin contează ce se petrece cu adevărat) că, într-un mod similar, în orice fotografie, culoarea este o spoială dată ulterior peste adevărul originar al Alb-Negrului. Pentru mine culoarea este ceva artificial, un fard (ca acela cu care se vopsesc cadavrele). Căci ceea ce mi se pare important nu este "viața" fotografiei (noțiune pur ideologică), ci certitudinea că lucrul fotografiat vine să mă atingă cu propriile sale raze, și nu cu o lumină care i-a fost adăugată.

(Din această cauză, oricît de palidă ar fi, Fotografia din Seră este pentru mine comoara de raze emise de mama mea cînd era copil, de părul, de pielea, de rochia, de privirea ei, *în ziua aceea*.)

Fotografia nu rememorează trecutul (nimic proustian într-o fotografie). Efectul pe care îl produce asupra mea nu e acela de a restitui ceea ce a fost abolit (de timp, de distanță), ci de a atesta că ceea ce văd a existat cu adevărat. Or, acesta este un efect de-a dreptul scandalos. Fotografia, de fiecare dată, mă *uimește;* o uimire ce durează și se reînnoiește, neobosită. Poate că această uimire, această încăpățînare se cufundă în substanța religioasă din care sînt alcătuit; n-ai ce să faci: Fotografia are ceva ce ține de înviere: nu e valabil oare și pentru ea ceea ce bizantinii spuneau despre giulgiul din Torino pe care s-a imprimat imaginea lui Isus, și anume că nu e făcută de mîna omului, *acheiropoiétos?*

Iată niște soldați polonezi odihnindu-se pe un cîmp (Kertész, 1915); nimic extraordinar, afară de faptul, de care nu m-ar convinge nici o pictură realistă, că *ei erau acolo;* ceea ce văd nu este o amintire, ceva imaginat, o reconstituire, o bucată din Maya, pe care arta o dăruiește cu atîta generozitate, ci realul în starea de trecut: trecutul și realul, simultan. Lucrul cu care Fotografia îmi hrănește spiritul (care nu s-a săturat) este, printr-un gest scurt al cărui șoc nu poate deriva în reverie (aceasta este poate definiția *satori*-ului), misterul simplu al concomitenței. O fotografie anonimă înfățișează o căsătorie (în Anglia): douăzeci și cinci de persoane de toate vîrstele, două fetițe, un bebeluș; citesc data și fac socoteala: 1910; așadar, trebuie că sînt morți cu toții, în afară poate de fetițe și de bebeluș (două doamne și un domn în vîrstă, acum). Cînd văd plaja din Biarritz la 1931 (Lartigue) sau Pont des Arts la 1932 (Kertész), îmi spun: "Poate că eram și eu acolo"; eu sînt, poate, printre cei care se scaldă sau printre trecători, într-una din acele după-amieze de vară cînd luam tramvaiul din Bayonne ca să mă duc să mă scald pe Plaja Mare sau într-una din acele dimineți de duminică cînd, întorcîndu-mă de la apartamentul nostru de pe strada Jacques Callot, treceam podul ca să merg la Templul Oratoriului (în perioada creștină a adolescenței mele). Data face parte din fotografie: nu pentru



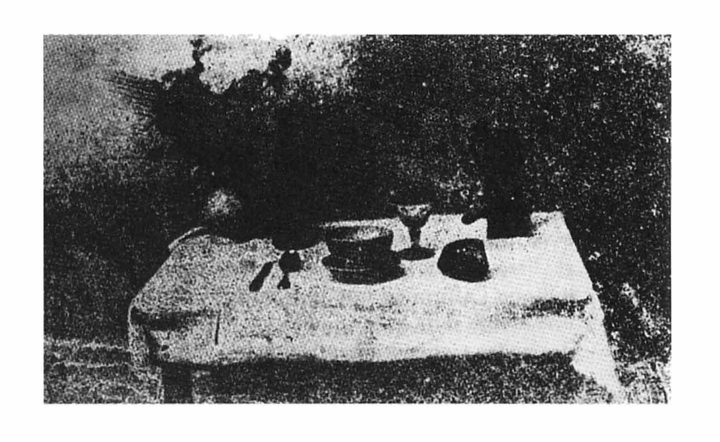
“Este posibil ca Ernest să mai trăiască încă și astăzi: dar unde? cum? Ce roman!”

A. Kertész: Ernest, Paris, 1931.

că ea denotă un stil (asta nu mă privește), ci pentru că te face să ridici capul, te face să calculezi viața, moartea, extincția inexorabilă a generațiilor: este *posibil* ca Ernest, un tînăr elev fotografiat în 1931 de Kertész, să mai trăiască încă și astăzi (dar unde? cum? Ce roman!). Eu sînt reperul oricărei fotografii și acesta este faptul care mă face să fiu uimit, punîndu-mi întrebarea fundamentală: de ce trăiesc *aici și acum*? Bineînțeles, mai mult decît oricare artă, Fotografia stabilește o prezență imediată în lume – o coprezență; dar această prezență nu este numai de ordin politic ("a participa prin imagine la evenimentele contemporane"), ea este și de ordin metafizic. Flaubert își bătea joc (dar oare își bătea joc cu adevărat?) de Bouvard și Pécuchet, care-și puneau întrebări despre cer, stele, timp, viață, infinit etc. Acesta e genul de întrebări pe care mi le pune Fotografia: întrebări ce țin de o metafizică "tîmpă" sau naivă (răspunsurile sînt cele complicate): adevărata metafizică probabil.

36

Fotografia nu spune (neapărat) *ceea ce nu mai este,* ci doar, și cu siguranță, *ceea ce a fost*. Această subtilitate este decisivă. În fața unei fotografii, conștiința nu o ia neapărat pe calea nostalgică a amintirii (cîte fotografii nu se află în afara timpului individual), ci, și asta e valabil pentru toate fotografiile din lume, pe calea certitudinii: esența Fotografiei este de a ratifica ceea ce reprezintă. Într-o bună zi, un fotograf mi-a dat o fotografie cu mine; în pofida tuturor strădaniilor mele, n-am reușit să-mi aduc aminte cînd a fost făcută; mi-am examinat cravata, pulovărul ca să-mi dau seama în ce împrejurare le purtasem; o osteneală zadarnică. Și cu toate astea, *pentru că era o fotografie,* nu puteam să neg că fusesem *acolo* (chiar dacă nu știam *unde*). Acest dezechilibru între certitudine și uitare mi-a provocat un soi de amețeală (nu era departe tema din *Blow-up*); m-am dus la vernisaj ca la o anchetă, ca să aflu în sfîrșit ceea ce nu mai știam despre mine însumi.



Prima fotografie.

Niepce: Masa pusă, în jur de 1822.

Această certitudine nu-mi poate fi dată de nici o scriere. Aceasta este nefericirea (dar poate și voluptatea) limbajului, de a nu se putea autentifica pe sine însuși. Noema limbajului e poate această neputință sau, pentru a o spune într-o manieră pozitivă: limbajul este, prin natura sa, ficțional; pentru a încerca să faci limbajul să fie nonficțional e nevoie de un întreg dispozitiv de măsuri: este convocată logica ori, în lipsa ei, jurămîntul; Fotografia, în schimb, e indiferentă față de orice mediere: ea nu inventează; ea este însăși autentificarea; artificiile pe care le permite, rare, nu sînt probatorii; ele sînt, dimpotrivă, trucaje: fotografia nu e laborioasă decît atunci cînd trișează. Este o profeție răsturnată: asemenea unei Cassandre cu ochii ațintiți spre trecut, ea nu minte niciodată: sau mai bine, ea poate minți în privința sensului lucrurilor, fiind prin natura ei *tendențioasă,* dar niciodată în privința existenței lor. Fără putere în ce privește ideile generale (ficțiunea), forța fotografiei e totuși superioară oricărui lucru pe care spiritul omenesc îl poate sau l-a putut concepe pentru a ne da certitudinea realității – tocmai de aceea realitatea ei e de fiecare dată ceva contingent *("așa, nimic mai mult").*

Orice fotografie e un certificat de prezență. Acest certificat este noua genă pe care a introdus-o inventarea sa în familia imaginilor. Celui care le-a contemplat pentru prima oară (Niepce în fața *Mesei puse,* de exemplu), primele fotografii trebuie să i se fi părut că semănau cu picturile ca două picături de apă (întotdeauna *camera obscura*); el știa totuși că se afla în fața unui mutant (un marțian poate semăna cu un om); conștiința sa așeza obiectul întîlnit în afara oricărei analogii, ca ectoplasmă a "ceea ce a fost": nici imagine, nici real, o ființă cu adevărat nouă: un real ce nu mai poate fi atins.

Avem poate o reticență de neînvins în a crede în trecut, în Istorie, dacă el nu se prezintă sub forma mitului. Fotografia, pentru prima dată, face să înceteze această reticență: trecutul e din această clipă la fel de sigur ca și prezentul, ceea ce se vede pe hîrtie este la fel de sigur ca tot ce e palpabil. Apariția fotografiei este cea care divizează istoria lumii, și nu, cum s-a spus, cea a cinematografului (Legendre).

Tocmai pentru că Fotografia este un obiect nou din punct de vedere antropologic, ea trebuie să părăsească, mi se pare, cadrele discuțiilor obișnuite despre imagine. În ziua de azi, printre comentatorii Fotografiei (sociologi și semiologi) e la modă relativitatea semantică: nu există "real" (dispreț mare față de "realiștii" care nu văd că fotografia este întotdeauna codată), ci numai artificiu: *Thesis,* nu *Physis* (Beceyro); Fotografia, spun ei, nu este un *analogon* al lumii; ceea ce ea reprezintă este fabricat, pentru că optica fotografică este supusă perspectivei albertiniene (perfect istorică) și inscripționarea pe clișeu face dintr-un obiect tridimensional o efigie bidimensională. Această discuție este zadarnică: nimic nu poate împiedica Fotografia să fie analogică; însă în același timp, noema Fotografiei nu stă deloc în analogie (caracteristică pe care o împărtășește cu toate tipurile de reprezentări). Realiștii, printre care mă număr și eu și dintre care făceam deja parte atunci cînd afirmam că Fotografia este o imagine fără cod – chiar dacă este evident că există coduri care ne influențează lectura –, nu iau deloc Fotografia drept o "copie" a realului, ci drept o emanație a *realului* trecut: *o magie,* nu o artă. A te întreba dacă fotografia este analogică sau codată nu e o direcție bună de analiză. Important este că fotografia posedă o forță doveditoare, iar ceea ce dovedește Fotografia ține nu de obiect, ci de timp. Dintr-un punct de vedere fenomenologic, în Fotografie, puterea de autentificare primează asupra puterii de reprezentare.

37

Toți autorii gîndesc la fel, spune Sartre, privitor la sărăcia de imagini ce însoțește lectura unui roman: dacă romanul mă prinde, nu există imagini mentale. *Puținului-de-Imagine [Peu-d'Image]* al cititului îi răspunde acel *Numai-Imagine [Tout-Image]* al Fotografiei; nu doar pentru că ea este în sine deja o imagine, ci pentru că această imagine foarte specială se prezintă ca una completă – *integră,* vom spune, făcînd un joc de cuvinte. Imaginea fotografică este plină, chiar pînă la refuz:

nu există loc pentru nimic altceva, nu i se mai poate adăuga nimic.

În cinema, al cărui material e fotografic, fotografia nu are totuși acest grad de desăvîrșire (din fericire). De ce? Fiindcă, prinsă într-un flux, fotografia este împinsă, trasă fără încetare spre alte imagini; în cinema, există întotdeauna, fără îndoială, un referent fotografic, însă acest referent alunecă, el nu-și revendică propria realitate, nu protestează de partea existenței sale de odinioară; el nu se agață de mine: el nu este un *spectru*. La fel ca lumea reală, lumea filmică e susținută de prezumția că "experiența va continua să se deruleze în mod constant, în același stil [care îi este] constitutiv" (Husserl); în schimb, Fotografia sparge "stilul constitutiv" (de aici uimirea); ea este *fără viitor* (de aici patetismul, melancolia ei); nu există în ea nici o protenție, în timp ce cinematograful este protensiv și, prin urmare, deloc melancolic (și atunci cum este? – Ei bine, e pur și simplu "normal", ca și viața). Imobilă, Fotografia se mișcă între prezentare și retenție.

Se poate spune și altfel. Să luăm din nou Fotografia din Seră. Sînt singur în fața ei, cu ea. Cercul este închis, nu mai există scăpare. Sufăr, nemișcat. Carență sterilă, crudă: nu-mi pot *transforma* suferința, nu-mi pot lăsa privirea să rătăcească; nici o cultură nu vine să mă ajute să vorbesc despre această suferință care mi-e provocată nemijlocit de finitudinea imaginii (din acest motiv, în ciuda tuturor codurilor, nu pot *citi* o fotografie): Fotografia – Fotografia mea – e lipsită de cultură: atunci cînd e dureroasă, nimic, din ea, nu poate transforma suferința în doliu. Iar dacă dialectica este acea gîndire care stăpînește perisabilul și transformă negația morții în putere de muncă (Lacoue-Labarthe, 187), atunci Fotografia e nedialectică: ea este un teatru denaturat în care moartea nu se poate "contempla", nu se poate reflecta și interioriza; sau încă: teatrul mort al Morții, rejectarea Tragicului; ea exclude orice purificare, orice *catharsis.* M-aș putea închina la o Imagine, la o Pictură, la o Statuie, dar la o Fotografie? Nu o pot așeza într-un ritual (pe masa mea, într-un album) decît dacă, într-un anumit fel, evit să o privesc (sau evit să fiu privit de ea), înșelîndu-i cu bună

știință insuportabila plenitudine și făcînd-o, chiar prin neatenția mea, să se alăture unei clase cu totul diferite de fetișuri: cea a icoanelor, care în bisericile grecești sînt sărutate fără să fie privite, atingînd cu buzele sticla înghețată.

În Fotografie, imobilizarea Timpului e dată doar sub o formă excesivă, monstruoasă: Timpul este înghițit (de unde raportul cu Tabloul Viu, al cărui prototip mitic este somnul Frumoasei din Pădurea Adormită). Faptul că Fotografia este "modernă", amestecată în cotidianitatea noastră cea mai fierbinte, nu o împiedică să aibă în ea, ca un nucleu enigmatic de inactualitate, o stranie stază, esența însăși a unei *opriri* (am citit că așa trăiau locuitorii satului Montiel, din provincia Albacete, fixați asupra unui timp oprit în trecut, iar asta în pofida faptului că citeau în continuare ziarele și ascultau radioul) (Gayral, 217). Nu numai că Fotografia nu este niciodată, în esență, o amintire (a cărei formă gramaticală ar fi perfectul, în vreme ce timpul Fotografiei este mai degrabă aoristul), ci tocmai că blochează amintirea, ea devine foarte repede o contraamintire. Într-o zi, niște prieteni vorbeau despre amintirile lor din copilărie; ei mai aveau așa ceva; dar eu, care tocmai mă uitasem la fotografiile mele din trecut, nu mai aveam. Înconjurat de aceste fotografii, nu mai puteam să mă consolez cu versurile lui Rilke: "La fel de blînde ca amintirea, mimozele scaldă încăperea": Fotografia nu "scaldă" încăperea: nu există miros, nu există muzică, nimic altceva decît *lucrul gata să iasă din orbite*. Fotografia este violentă: nu pentru că înfățișează violențe, ci pentru că de fiecare dată *ea umple de forță privirea* și pentru că nimic din ea nu poate fi refuzat și nici transformat (că uneori o putem numi dulceagă nu-i contrazice cu nimic violența; multă lume spune că zahărul e dulce, dar eu găsesc că este violent).

Acești tineri fotografi care se agită prin lume dedicîndu-se surprinderii actualității n-au habar că sînt de fapt niște agenți ai Morții. E chiar modul în care timpul nostru își asumă Moartea: sub alibiul contestatar al ceea ce este nebunesc de viu, al cărui profesionist este oarecum Fotograful. Căci Fotografia, din punct de vedere istoric, trebuie să aibă un anumit raport cu "criza de moarte" care începe în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (Morin, 281); și, în ce mă privește, eu aș prefera ca, în loc să replasăm la nesfîrșit apariția Fotografiei în contextul ei social și economic, să ne întrebăm și asupra legăturii antropologice dintre Moarte și noua imagine. Pentru că, într-o societate, Moartea trebuie să aibă și ea un loc; iar dacă ea nu se mai află (sau se află mai puțin) în zona religiei, înseamnă că e de căutat în altă parte: poate tocmai în această imagine care produce Moartea dorind să conserve viața. Contemporană cu regresul riturilor, Fotografia ar corespunde poate intruziunii în societatea noastră modernă a unei Morți asimbolice, aflată în afara religiei și a ritualului, un fel de cufundare bruscă în Moartea literală. *Viața / Moartea:* paradigma se reduce la un simplu declic, acela care separă poza inițială de hîrtia finală.

O dată cu Fotografia intrăm în *Moartea plată*. Într-o zi, ieșind de la un curs, cineva mi-a spus cu dispreț: "Vorbiți despre Moarte într-o manieră plată". – Ca și cum oroarea Morții n-ar fi tocmai platitudinea ei! Oroarea e asta: nu se poate spune nimic despre moartea ființei pe care o iubesc cel mai mult, nu e nimic de spus despre fotografia ei, pe care o contemplu fără s-o mai pot înțelege vreodată mai adînc, fără s-o mai pot transforma. Singurul "gînd" pe care-l mai pot avea e că la capătul acestei prime morți se află înscrisă propria mea moarte; între cele două, nu mai rămîne nimic, doar așteptarea; nu am altă soluție decît această *ironie:* să vorbesc despre acest "nimic de spus".

Fotografia poate fi transformată cel mult în deșeu: fie sertarul, fie coșul de gunoi. Ea împărtășește de obicei nu doar destinul hîrtiei (perisabil), ci, chiar de-ar fi fixată pe un su-

port mai dur, ea nu ar fi mai puțin muritoare: asemenea unui organism viu, ea se naște nemijlocit din grăunțele de argint ce încolțesc, ea înflorește o clipă, apoi îmbătrînește (Bruno Nuytten). Atacată de lumină, de umiditate, ea pălește, se epuizează și dispare; nu mai rămîne decît s-o aruncăm. Vechile societăți făceau în așa fel încît amintirea, substitut al vieții, să fie eternă și măcar lucrul care exprima Moartea să fie nemuritor: acesta era Monumentul. Folosind însă Fotografia (muritoare) ca mărturie generală și oarecum naturală a "ceea ce a fost", societatea modernă a renunțat la Monument. Paradox: același secol a inventat Istoria și Fotografia. Istoria e însă o memorie fabricată după rețete pozitive, un discurs pur intelectual care abolește Timpul mitic; în timp ce Fotografia este o mărturie sigură, dar trecătoare; așa se face că, astăzi, totul ne antrenează specia pentru această incapacitate: cea de a nu mai putea, în curînd, să concepem, afectiv sau simbolic, *durata:* era Fotografiei este și cea a revoluțiilor, a contestațiilor, a atentatelor, a exploziilor, a nerăbdării, pe scurt, a tot ce neagă maturizarea. – Și, probabil, uimirea lui *"Acest lucru a existat cîndva"* va dispărea și ea. Ea a și dispărut. Eu sînt, nu știu de ce, unul dintre ultimii săi martori (martor al Inactualului), iar această carte este amprenta ei arhaică.

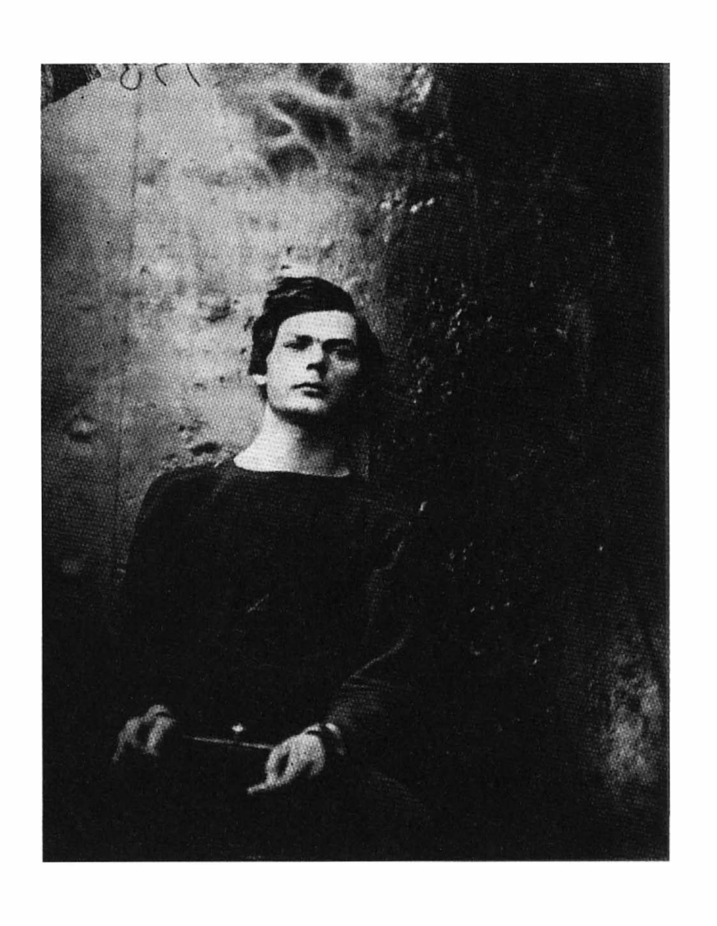
Ce va dispărea împreună cu această fotografie care se îngălbenește, pălește, se șterge și într-o bună zi va fi aruncată la gunoi, dacă nu de mine – prea superstițios pentru a face așa ceva –, atunci de altcineva, după moartea mea? Nu numai "viața" (asta a fost viu, așezat în fața obiectivului), ci și, uneori, cum să spun, dragostea. În fața singurei fotografii în care îi văd pe tata și pe mama împreună, știind că pe atunci se iubeau, mă gîndesc că dragostea ca lucru de preț e cea care va dispărea pe veci; căci atunci cînd nu voi mai fi, nimeni nu va mai putea depune mărturie despre asta: nu va mai rămîne decît indiferenta Natură. Există în asta o durere atît de puternică, atît de intolerabilă încît, singur împotriva secolului său, Michelet a conceput Istoria ca un Protest al iubirii: să se transmită nu doar viața, ci și ceea ce el numea, în terminologia sa azi demodată, Binele, Dreptatea, Unitatea etc.

39

Atunci cînd (la începutul – deja îndepărtat – al acestei cărți) mă întrebam asupra atașamentului meu față de anumite fotografii, mi s-a părut că pot discerne un cîmp de interes cultural (*studium*-ul) și o dîră neașteptată ce venea uneori să traverseze acest cîmp, pe care o numeam *punctum*. Știu acum că există un alt *punctum* (un alt "stigmat") decît "detaliul". Acest nou *punctum,* care nu mai ține de formă, ci de intensitate, e Timpul, este emfaza sfîșietoare a noemei *("acest-lucru-a-existat-cîndva"),* pura sa reprezentare.

În 1865, tînărul Lewis Payne a încercat să-l asasineze pe secretarul de stat american W. H. Seward. Alexander Gardner l-a fotografiat în celula sa în timp ce aștepta să fie spînzurat. Fotografia este frumoasă, băiatul de asemenea: acesta e *studium*-ul. Însă *punctum*-ul este: *el urmează să moară*. Citesc simultan: *asta va fi* și *asta a fost;* observ cu groază un viitor anterior a cărui miză este moartea. Dîndu-mi trecutul absolut al pozei (aoristul), fotografia îmi spune moartea la viitor. Ceea ce mă împunge este descoperirea acestei echivalențe. În fața fotografiei din copilărie a mamei mele, îmi spun: ea urmează să moară: mă înfior, ca psihoticul lui Winnicott, *de o catastrofă care a avut deja loc*. Fie că subiectul ei este deja mort sau nu, orice fotografie este această catastrofă.

Acest *punctum,* mai mult sau mai puțin șters de abundența și disparitatea fotografiilor de actualitate, poate fi citit pe viu în fotografia istorică: există întotdeauna în ea o strivire a Timpului: acesta e mort și acesta va muri. Cît de vii sînt aceste două fetițe care privesc un aeroplan primitiv deasupra satului lor (îmbrăcate ca mama mea în copilărie și jucîndu-se cu cercul)! Au toată viața înaintea lor; dar ele sînt, de asemenea, moarte (astăzi), ele sînt deci *deja* moarte (ieri). În fond, n-am deloc nevoie să-mi imaginez un corp ca să simt acest vertij al Timpului strivit. În 1850, August Salzmann a fotografiat, aproape de Ierusalim, drumul către Beith-Lehem (ortografia vremii): nimic afară de un pămînt pietros și niște măslini; trei timpuri îmi răsucesc însă conștiința: prezentul meu, timpul lui Isus și cel al fotografului, toate



“E mort și urmează să moară.”

Alexander Gardner: Portretul lui Lewis Payne, 1865.

acestea sub instanța "realității" - și nu prin intermediul construcțiilor textului, ficțional sau poetic, care, el, nu e niciodată credibil *pînă la capăt*.

40

Întrucît există întotdeauna în ea acest semn imperios al morții mele viitoare, fiecare fotografie, oricît de bine ar părea că este ancorată în lumea agitată a celor vii, vine să ni se adreseze fiecăruia dintre noi în parte, în afara oricărei generalități (dar nu în afara oricărei transcendențe). De fapt, fotografiile, cu excepția ceremonialului stînjenitor al cîtorva seri plictisitoare, trebuie privite de unul singur. Suport cu greu proiecția privată a unui film (nu e suficient public, nu e suficient anonimat), dar am nevoie să fiu singur în fața fotografiilor la care mă uit. Spre sfîrșitul evului mediu, unii credincioși au substituit lecturii sau rugăciunii colective o lectură, o rugăciune individuală, silențioasă, interiorizată, meditativă *(devotio moderna)*. Acesta este, mi se pare, regimul lui *spectatio*. Lectura fotografiilor publice este în fond întotdeauna o lectură privată. Asta este evident în cazul fotografiilor vechi ("istorice"), în care citesc un timp contemporan tinereții mele sau mamei mele ori, mai departe, bunicilor mei, un timp în care proiectez o ființă tulburătoare, care este aceea a descendenței al cărei sfîrșit sînt eu. Însă acest lucru este adevărat și pentru fotografiile care la prima vedere nu au nici o legătură, nici măcar metonimică, cu existența mea (de exemplu toate fotografiile de reportaj). Fiecare fotografie este citită ca apariție privată a referentului ei: epoca Fotografiei corespunde tocmai invaziei privatului în public sau, mai degrabă, creării unei noi valori sociale, care este publicitatea privatului: privatul este consumat ca atare, în mod public (neîncetatele agresiuni ale Presei împotriva vieții private a vedetelor și dificultățile în creștere ale legislației în acest sens sînt mărturii ale tendinței de care vorbesc). Dar cum privatul nu este numai un bun (care cade sub legile istorice ale proprietății), cum el este, de asemenea și dincolo de as-

ta, locul absolut prețios, inalienabil în care imaginea mea este liberă (liberă să dispară), cum el este și condiția unei interiorități care cred că este identică cu adevărul meu sau, dacă se preferă, cu Intratabilul din care sînt făcut, vin atunci să reconstitui, printr-o rezistență necesară, separarea dintre *public* și *privat:* doresc să enunț interioritatea fără să livrez intimitatea. Trăiesc Fotografia și lumea din care face parte în funcție de două regiuni: de o parte Imaginile, de cealaltă fotografiile mele; de o parte nonșalanța, glisarea, vacarmul, inesențialul (chiar dacă sînt asurzit de el abuziv); de cealaltă, fierbințeala, rana.

(De obicei, amatorul este definit ca o formă încă infantilă a artistului: cineva care nu poate – sau nu dorește – să se înalțe la măiestria unei profesii. În cîmpul practicii fotografice însă, dimpotrivă, amatorismul este o asumare a profesionalismului: pentru că amatorul este cel care se ține cel mai aproape de noema Fotografiei.)

41

Dacă o fotografie îmi place, dacă ea mă tulbură, întîrzii mai mult asupra ei. Ce fac însă tot acest timp cît stau acolo, înaintea ei? O privesc, o cercetez, ca și cum aș vrea să știu mai multe despre lucrul sau persoana pe care o reprezintă. Pierdut în capătul Serei, chipul mamei mele este neclar, șters. Într-un prim avînt, am strigat: “Ea e! E chiar ea! În sfîrșit e ea!” Acum însă, am pretenția că știu – și că pot spune perfect – de ce, prin ce anume este ea. Îmi vine să circumscriu cu ajutorul gîndirii chipul iubit, să fac din el singurul cîmp de observație intens; îmi vine să măresc acest chip ca să-l văd mai bine, să-l înțeleg mai bine, să-i cunosc adevărul (iar uneori, naiv, încredințez această sarcină unui laborator). Cred că mărind detaliul “în cascadă” (fiecare clișeu făcînd să apară detalii din ce în ce mai fine), voi ajunge în sfîrșit la ființa mamei. Ceea ce au făcut Marey și Muybridge în calitate de *operatores,* eu vreau să fac în calitate de *spectator:* descompun, măresc și, dacă se poate spune așa: *înceti-*

nesc [imaginea], ca să am timp în sfîrșit *să aflu.* Fotografia justifică această dorință, chiar dacă nu o împlinește: căci nu pot avea această speranță nebună de a descoperi adevărul decît pentru că noema Fotografiei este *acest lucru a existat cîndva* și trăiesc cu iluzia că este suficient să curăț suprafața imaginii pentru a ajunge la *ce este în spatele ei:* a scruta înseamnă a întoarce fotografia, a intra în adîncimea hîrtiei, a atinge reversul ei (ceea ce este ascuns este pentru noi, occidentalii, mai "adevărat" decît ceea ce este vizibil). Însă, vai, în zadar scrutez, nu descopăr nimic: dacă măresc imaginea, nu găsesc nimic altceva decît textura hîrtiei: desfac imaginea pentru materia ei; dacă nu o măresc, dacă mă mulțumesc s-o scrutez, nu obțin decît această unică informație, pe care o posedam de multă vreme, încă de la prima privire: că asta a existat cu adevărat: acest tur de forță n-a dat deci nici un rezultat. În fața Fotografiei din Seră sînt un prost visător ce în zadar își întinde brațele pentru a prinde imaginea; eu sînt Golaud care strigă *"Nefericire a vieții mele!"*, pentru că nu va ști niciodată adevărul despre Melisanda. (Melisanda nu ascunde, dar nici nu vorbește. Așa e și Fotografia: ea nu știe să *spună* ceea ce înfățișează.)

42

Dacă eforturile mele sînt anevoioase, dacă sînt chinuit de temeri, e pentru că uneori [simt că] mă apropii și ard de nerăbdare: în cutare fotografie, mi se pare că zăresc conturul adevărului. E ceea ce se întîmplă atunci cînd consider că o anumită fotografie "seamănă". Cu toate astea, dacă stau să mă gîndesc, sînt obligat să-mi pun întrebarea: cine seamănă cu cine? Asemănarea e o conformitate. Cu ce? Cu o identitate. Or, această identitate este imprecisă, imaginară chiar, în așa măsură încît pot să vorbesc în continuare despre "asemănare" fără să fi văzut vreodată modelul. La fel cum se întîmplă cu cea mai mare parte a portretelor lui Nadar (sau, azi, cu cele ale lui Avedon): Guizot "seamănă" pentru că este conform mitului său de om auster; Dumas,



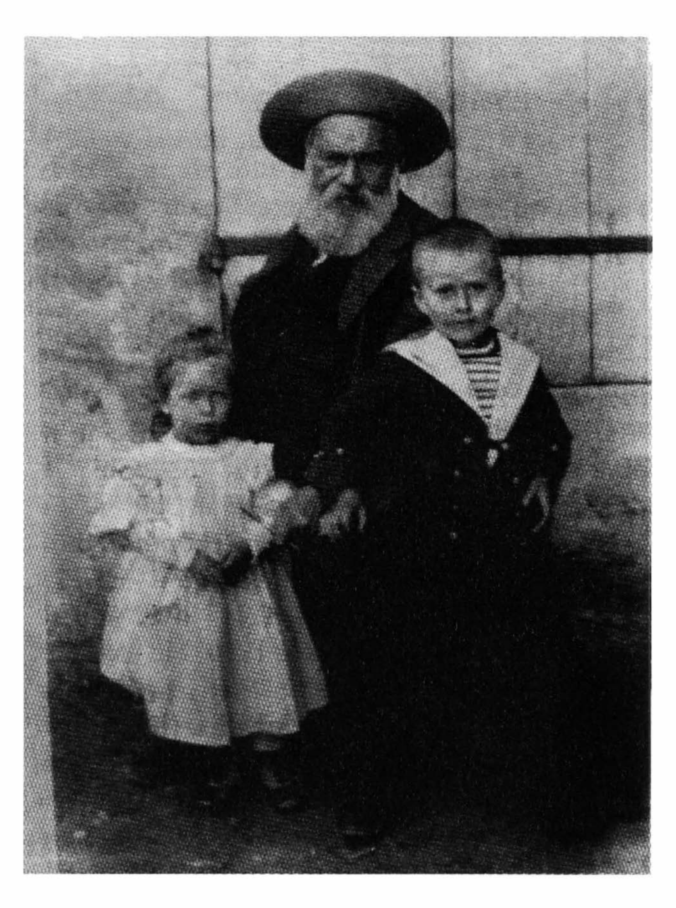
"Marceline Desbordes-Valmore etalează pe chipul ei bunătatea puțin tîmpă a versurilor sale."

Nadar: Marceline Desbordes-Valmore, 1857.

dilatat, revărsat, “seamănă” fiindcă îi cunosc suficiența și fecunditatea; Offenbach, pentru că știu că muzica lui are ceva spiritual (se zice); Rossini pare fals, caustic (pare, deci seamănă); Marceline Desbordes-Valmore etalează pe chipul ei bunătatea puțin tîmpă a versurilor sale; Kropotkin are ochii limpezi ai idealismului anarhizant etc. Și văd pe toți, pot să spun în mod spontan despre toți că “seamănă”, fiindcă sînt conformi cu ceea ce aștept de la ei. Dovadă *a contrario:* eu, care mă simt un subiect nesigur, amitic, cum aș putea să mă găsesc “asemănător”? Nu semăn decît cu alte fotografii despre mine, iar asta la infinit: toți sîntem, de fiecare dată, copia unei copii, reale sau mentale (pot cel mult să spun că în unele fotografii *mă suport* sau nu, în funcție de cît de mult semăn cu imaginea pe care aș vrea s-o dau despre mine). Sub o aparență banală (e primul lucru ce se spune despre un portret), această analogie imaginară este plină de extravaganță: X îmi arată fotografia unuia dintre prietenii săi, despre care mi-a vorbit și pe care nu l-am văzut niciodată; dar totuși, îmi spun (nu știu de ce): “Sînt sigur că Sylvain nu e așa”. În fond, o fotografie seamănă cu oricine, în afară de cel pe care îl reprezintă. Căci asemănarea trimite la identitatea subiectului, lucru derizoriu, pur civil, penal chiar; ea îl prezintă “drept el însuși”, în timp ce eu vreau un subiect “cum este în sine”. Asemănarea mă lasă nemulțumit și parcă sceptic (tocmai asta este trista decepție pe care o resimt în fața obișnuitelor fotografii despre mama – în timp ce singura fotografie care mi-a oferit strălucirea adevărului ei e tocmai una pierdută, îndepărtată, care nu-i seamănă, fotografia unui copil pe care nu l-am cunoscut).

43

Iată însă ceva chiar mai perfid și mai pătrunzător decît asemănarea: Fotografia face să apară ceea ce, dintr-un chip real (ori reflectat în oglindă), nu poate fi niciodată perceput: o trăsătură ereditară, o frîntură din tine însuți sau umbra unei rude pe linie ascendentă n cutare fotografie, am



Strămoșul

Fotografie: Colecția autorului

"mutra" surorii tatălui meu. Fotografia oferă un crîmpei de adevăr doar cu condiția să fragmenteze corpul. Acest adevăr însă nu e acela al individului, care rămîne ireductibil, ci acela al neamului. Uneori mă înșel, ori cel puțin ezit: un medalion reprezintă pînă la bust o femeie tînără cu un copil: sigur e mama cu mine; dar nu, e mama ei cu fiul ei (unchiul meu); nu-mi dau seama neapărat după haine (fotografia, sublimată, nu le arată deloc), ci doar după structura feței; între chipul bunicii și cel a mamei a existat incidența, linia soțului, a tatălui, care a refăcut chipul, și așa mai departe pînă la mine (bebelușul? nimic mai neutru). La fel, această fotografie a tatălui meu copil: nici o legătură cu fotografiile sale din vremea maturității; anumite fragmente însă, anumite contururi îi leagă chipul de cel al bunicii mele și de chipul meu – cumva pe deasupra lui. Fotografia poate revela (în sensul chimic al cuvîntului), însă ceea ce revelează ea este o anumită persistență a speciei. La moartea prințului de Polignac (fiul ministrului lui Carol al X-lea), Proust a spus că "fața lui rămăsese cea a neamului său, anterior sufletului său individual" (L.P. Quint, 49). Fotografia e ca și bătrînețea: chiar înfloritoare, ea descărnează chipul, îi manifestă esența ereditară. Proust (tot el) spune despre Charles Haas (model al lui Swann) că avea un nas mic fără arcuire, dar că bătrînețea îi tăbăcise pielea, scoțînd la iveală nasul său evreiesc (Painter, I, 138).

Neamul dezvăluie o identitate mai puternică, mai interesantă decît identitatea civilă – ea este totodată o identitate și mai liniștitoare, pentru că gîndul originii ne calmează, în vreme ce acela al viitorului ne agită, ne înspăimîntă; dar această descoperire ne dezamăgește pentru că, în timp ce afirmă o permanență (care este adevărul speciei, nu al meu), ea face să izbucnească diferența misterioasă a ființelor care provin din aceeași familie: ce raport există între mama mea și bunicul ei, formidabil, monumental, hugolian, într-atît întruchipează el distanța inumană a Strămoșului?

44

Trebuie deci să mă supun acestei legi: nu pot pătrunde, nici străpunge Fotografia. Nu pot decît s-o mătur cu privirea, ca pe o suprafață netedă. Fotografia este *plată*, în toate sensurile cuvîntului, iată ce trebuie să accept. Se greșește atunci cînd, pe motivul originii sale tehnice, fotografia e asociată cu ideea unei treceri obscure *(camera obscura)*. Ar trebui să i se spună camera lucida (acesta era numele acelui aparat, anterior Fotografiei, cu care puteai desena un obiect printr-o prismă, cu un ochi pe model, cu celălalt pe hîrtie); căci din punctul de vedere al privirii, "esența imaginii este de a fi cu totul în afară, fără intimitate, și totuși mai inaccesibilă și mai misterioasă decît gîndirea forului interior; fără semnificație, însă chemînd profunzimea oricărui sens posibil; nerevelată, și totuși manifestă, avînd această prezență-absență în care constă atracția și fascinația Sirenelor" (Blanchot).

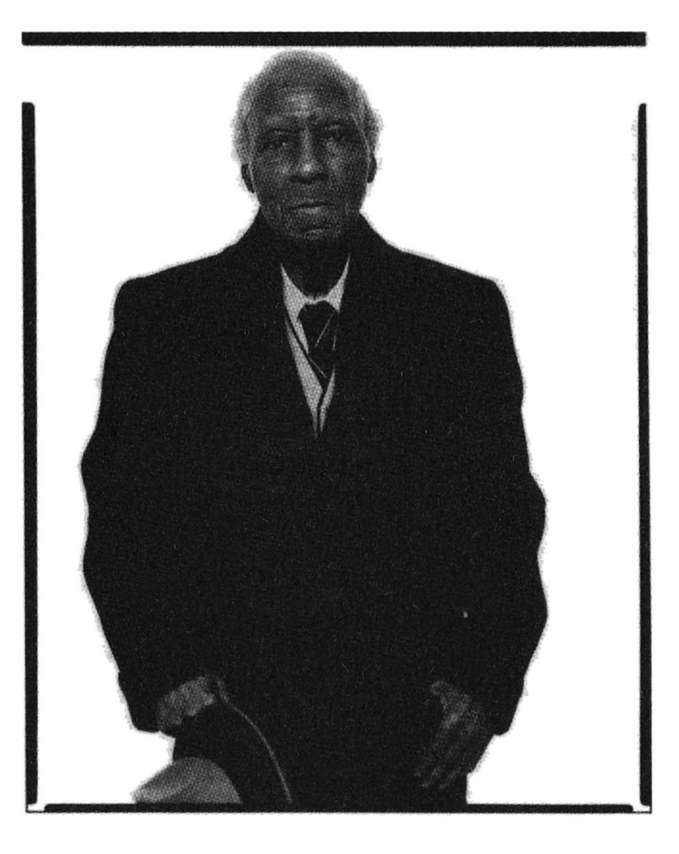
Dacă Fotografia nu se poate pătrunde, asta se întîmplă din cauza forței sale de evidență. În imagine, obiectul se dezvăluie în bloc, iar vederea are *certitudinea* lui (Sartre, 21) - spre deosebire de text sau alte percepții care îmi dezvăluie obiectul într-un mod neclar, discutabil și mă împing în felul acesta să nu am încredere în ceea ce cred că văd. Această certitudine este suverană pentru că am răgazul de a observa fotografia cu intensitate; dar, de asemenea, în zadar prelungesc această observație, ea nu-mi spune nimic. Tocmai în acest blocaj al interpretării constă certitudinea Fotografiei: mă consum în a constata că *acest lucru a existat cîndva;* pentru oricine ar ține în mînă o fotografie, aceasta este o "credință fundamentală", o "Urdoxa", pe care nimic nu o poate înlătura, decît dacă mi se dovedește că imaginea respectivă *nu este* o fotografie. Dar, vai, faptul că nu pot spune nimic despre această fotografie e pe măsura certitudinii sale.

45

Cu toate astea, de îndată ce este vorba de o ființă – și nu de un lucru – evidența Fotografiei are o cu totul altă miză. Fotografia unei sticle, a unei crengi de iris, a unei găini sau a unui palat nu angajează decît realitatea. Ce se întîmplă însă atunci cînd e vorba de un trup, de un chip, mai ales cînd acesta este al unei ființei iubite? Dacă Fotografia *autentifică* existența unei anumite ființe (în asta constă noema sa), atunci aș vrea s-o regăsesc pe aceasta în întregime, adică în esența ei, "identică cu ea însăși", dincolo de o simplă asemănare, civilă ori ereditară. Aici, platitudinea Fotografiei devine mai dureroasă; căci ea nu poate să răspundă dorinței mele nebune decît prin ceva indicibil: evident (aceasta este legea Fotografiei) și cu toate astea improbabil (nu pot să dovedesc acest lucru). Acest ceva este aerul.

Aerul unui chip este indecompozabil (de îndată ce pot descompune în părți, dovedesc sau recuz, pe scurt, mă îndoiesc, deviez de la Fotografie, care este prin natura sa evidență pură: iar evidența e ceea ce nu vrea să fie descompus în părți). Aerul nu e un dat schematic, intelectual, așa cum este o siluetă. Aerul nu este nici o simplă analogie – oricît de departe ar fi dusă – așa cum este "asemănarea". Nu, aerul este acel lucru exorbitant care duce de la trup la suflet – *animula,* mic suflet individual, bun la unii, rău la alții. Parcurgeam astfel fotografiile mamei după un drum inițiatic care mă aducea la acest strigăt, sfîrșit al oricărui limbaj: "Asta este!": mai întîi cîteva fotografii nevrednice, care nu-mi dezvăluiau despre ea decît identitatea sa cea mai grosolană, civilă; apoi fotografii, cele mai numeroase, în care puteam să-i citesc "expresia individuală" (fotografii analogice, "asemănătoare"); în fine Fotografia din Seră, în care fac mai mult decît să o recunosc (cuvînt prea grosier): în care o regăsesc: trezire bruscă, în afara "asemănării", *satori* în care cuvintele eșuează, evidență rară, poate unică, a lui *"Așa, da, așa, și nimic mai mult"*.

Aerul (numesc astfel, în lipsă de ceva mai bun, expresia adevărului) este ca un supliment intratabil al identității, ceea



"Nici o pulsiune de putere."

R. Avedon: A. Philip Randolph (The Family, 1975).

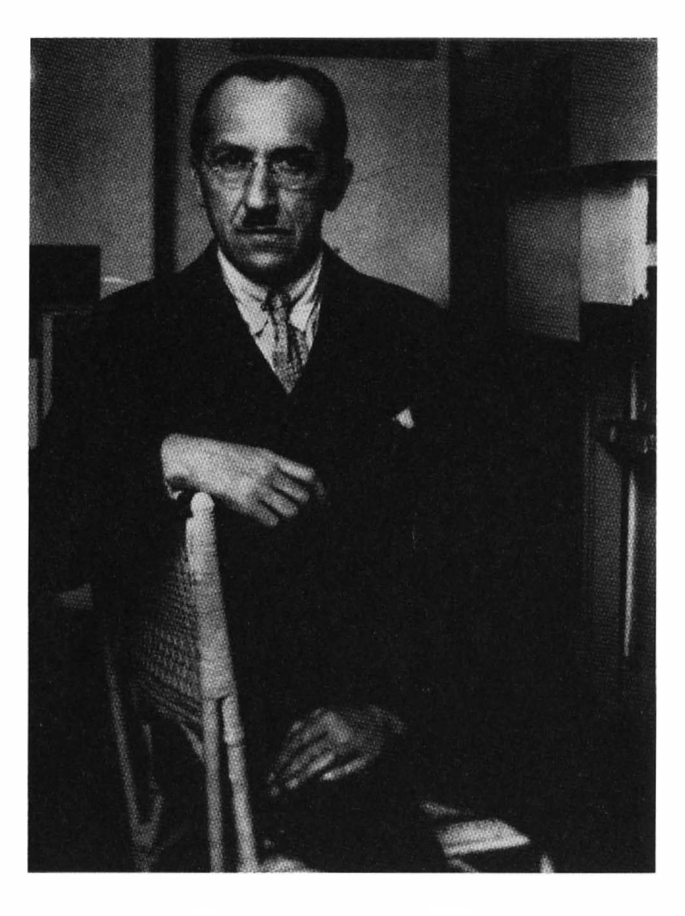
ce se dezvăluie cu grație, jupuit de orice "importanță": aerul exprimă subiectul, tocmai fiindcă nu-și dă importanță. În această fotografie a adevărului, ființa pe care o iubesc, pe care am iubit-o, nu este despărțită de ea însăși: în sfîrșit ea coincide [cu ea însăși]. Și, mister, această coincidență este ca o metamorfoză. Toate fotografiile cu mama pe care le treceam în revistă erau mai mult sau mai puțin ca niște măști; la ultima, brusc, masca dispărea: rămînea un suflet, fără vîrstă, însă nu în afara timpului, dat fiind că acest aer era cel pe care-l vedeam consubstanțial chipului ei, în fiecare zi din lunga ei viață.

Poate că aerul este în definitiv ceva moral, aducînd în mod misterios pe chip reflexul unei valori de viață? Avedon l-a fotografiat pe conducătorul *Labor*-ului american, Philip Randolph (el murise în timp ce scriam aceste pagini); în fotografie citesc un aer de "bunătate" (nici o pulsiune de putere: *e sigur*). Aerul e astfel umbra luminoasă care însoțește trupul; iar dacă fotografia nu reușește să arate acest aer, trupul merge fără umbră, iar această umbră o dată tăiată, la fel ca în mitul Femeii fără Umbră, nu mai rămîne decît un trup steril. Acesta este ombilicul subțire prin care fotograful dă viață; dacă nu știe, sau dacă-i lipsește talentul, ori dacă nu-i surîde norocul să-i dea sufletului transparent umbra sa luminoasă, subiectul moare pentru totdeauna. Am fost fotografiat de mii de ori; dar dacă aceste mii de ori mi-au "ratat" fiecare aerul (și poate, la urma urmei, nici nu am unul?), efigia mea îmi va perpetua (pe durata, de altfel limitată, a cît ține hîrtia) identitatea, nu valoarea. Aplicat persoanei pe care o iubim, acest risc este sfîșietor: pot fi frustrat pe viață de "imaginea adevărată". Dat fiind că nici Nadar și nici Avedon nu au fotografiat-o pe mama, supraviețuirea acestei imagini a depins de hazardul unei fotografii făcute de un fotograf de țară, care, mediator indiferent, el însuși mort de atunci, nu știa că ceea ce fixa era adevărul – adevărul pentru mine.

Forțîndu-mă să comentez fotografiile unui reportaj despre "urgențe", rup una cîte una notele pe care le iau. Ce, nu e nimic de spus despre moarte, sinucidere, răni și accidente? Nu, nu e nimic de spus despre aceste fotografii în care văd bluze albe, brancardieri, trupuri întinse pe jos, cioburi de sticlă etc. Ah, dacă ar exista măcar o privire, privirea unui subiect, dacă cineva, din fotografie, m-ar privi! Căci Fotografia are această putere – pe care o pierde tot mai mult, dat fiind că poza frontală este considerată îndeobște arhaică – de a mă privi *drept în ochi* (iată, de altfel, o nouă diferență: în film nimeni nu mă privește niciodată: e interzis – de Ficțiune).

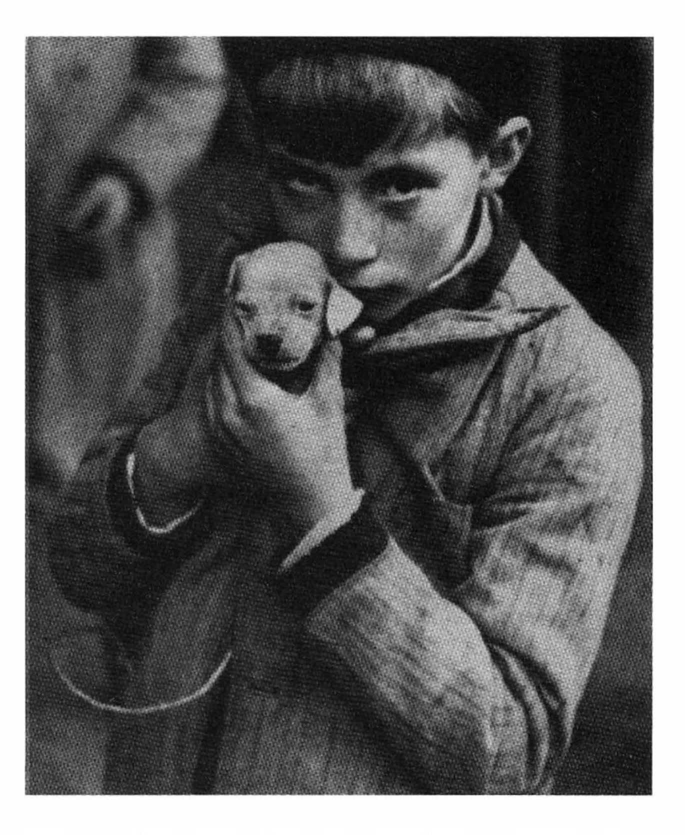
Privirea fotografică are ceva paradoxal care se regăsește uneori în viață: deunăzi, la cafenea, un adolescent singur parcurgea încăperea cu privirea; uneori privirea i se oprea pe mine; aveam atunci certitudinea că mă *privea* fără să fiu totuși sigur că mă vedea: distorsiune de neconceput: cum să privești fără să vezi? S-ar zice că Fotografia separă atenția de percepție și nu o lasă decît pe prima, imposibilă totuși fără cea de-a doua; ea este, lucru aberant, o noesă fără noemă, un act de gîndire fără gînd, o ochire fără țintă. Și totuși, această mișcare scandaloasă e cea care produce cea mai rară calitate a unui aer. Iată paradoxul: cum poți avea un aer inteligent fără să te gîndești la nimic inteligent, în timp ce privești bucata aia de bachelită neagră? E fiindcă privirea, făcînd economie de vedere, pare reținută de ceva interior. Acest băiat sărac ce ține în mîini un cățeluș abia născut și-și apleacă obrazul către el (Kertész, 1928) privește obiectivul cu ochii săi triști, grijuliu, temător: ce îngîndurare jalnică, sfîșietoare! De fapt, el nu se uită la nimic; el își *reține,* spre interior, iubirea și frica: aceasta este Privirea.

Or, privirea, dacă insistă (cu atît mai mult cu cît durează, traversează împreună cu fotografia Timpul), privirea este întotdeauna virtual nebună: ea este simultan efect de adevăr și efect de nebunie. În 1881, însuflețiți de un admirabil spirit științific și începînd o investigație despre fizionomia bol-



“Cum poți avea un aer inteligent
fără să te gîndești la nimic inteligent?”

A. Kertész: Piet Mondrian în atelierul său, Paris, 1926.



"El nu se uită la nimic; el își reține, spre interior, iubirea și frica: aceasta este Privirea."

A. Kertész: Cățelușul, Paris, 1928.

navilor, Galton și Mohamed au publicat niște planșe cu chipuri. S-a tras bineînțeles concluzia că boala nu se putea citi pe acele fețe. Dar, cum toți acești bolnavi mă privesc încă, aproape o sută de ani mai tîrziu, mi se pare că, dimpotrivă, toți ce te privesc drept în ochi sînt nebuni.

Acesta ar fi "destinul" Fotografiei: făcîndu-mă să cred (e adevărat, nu de multe ori) că am găsit "adevărata fotografie totală" (Calvino), ea realizează extraordinara confuzie dintre realitate *("Acest lucru a existat cîndva")* și adevăr *("Asta este!");* ea devine în același timp constatativă și exclamativă; ea duce efigia în acel punct nebunesc în care afectul (iubirea, compasiunea, doliul, entuziasmul, dorința) este garantul ființei (J. Kristeva, Ribettes). Ea (fotografia) se apropie atunci, într-adevăr, de nebunie, ea se alătură "adevărului nebun".

47

Noema Fotografiei este simplă, banală; nici o profunzime: *"Acest lucru a existat cîndva"*. Îi cunosc pe criticii noștri: ce!? o carte întreagă (fie și scurtă) ca să descoperi ceea ce știu de la prima ochire? – Da, însă o asemenea evidență poate fi soră cu nebunia. Fotografia este o evidență exagerată, șarjată, ca și cum ar caricaturiza, nu figura a ceea ce reprezintă (e chiar invers), ci însăși existența sa. Imaginea, spune fenomenologia, este un neant obiectual. Or, în Fotografie, ceea ce stabilesc nu este numai absența obiectului; ci și, din aceeași mișcare, în mod egal, că acest obiect a existat cu adevărat și că a fost acolo unde îl văd. Aici este nebunia; căci pînă azi, nici o reprezentare nu mă putea asigura de trecutul lucrului, decît prin intermediari; însă, prin Fotografie, certitudinea mea este imediată: nimeni în lume nu-mi poate schimba părerea. Fotografia devine atunci pentru mine un *medium* bizar, o nouă formă de halucinație: falsă la nivelul percepției, adevărată la nivelul timpului: o halucinație temperată, oarecum modestă, *împărțită* (pe de o parte "nu este acolo", pe de alta "însă a existat cu adevărat cîndva"): imagine nebună, *trecîndu-se de* real.

Încerc să restitui în ce constă specificul acestei halucinații și dau peste următorul lucru: chiar în seara unei zile în care mă uitasem iar la fotografiile mamei, am mers să văd cu niște prieteni filmul *Casanova* al lui Fellini; eram trist, filmul mă plictisea; însă atunci cînd Casanova a început să danseze cu păpușa mecanică, ochii mei au fost atinși de un soi de acuitate atroce și delicioasă, ca și cum aș fi simțit dintr-o dată efectele unui drog ciudat; fiecare detaliu, pe care-l vedeam cu precizie, savurîndu-l, dacă se poate spune așa, în întregul lui, mă tulbura: subțirimea, îngustimea siluetei, ca și cum n-ar fi avut decît *un pic* de corp sub rochia turtită; mănușile șifonate de mătase groasă albă; ușorul ridicol (care însă mă emoționa) al panașului coafurii, acest chip vopsit, și cu toate acestea individual, inocent: ceva disperat de inert, și totuși disponibil, oferit, iubitor, după o mișcare angelică de "bunăvoință". Gîndul m-a dus atunci irezistibil la Fotografie: căci toate acestea puteam să le spun despre fotografiile care mă emoționau (și din care am făcut, cu metodă, însăși Fotografia).

Mi s-a părut că înțeleg că există un soi de legătură (de nod) între Fotografie, Nebunie și ceva al cărui nume nu-l știam prea bine. Am început prin a-l numi: suferință din dragoste. Nu eram eu, în fond, îndrăgostit de automatul fellinian? Nu sîntem îndrăgostiți de anumite fotografii? (Privind fotografiile din lumea proustiană, mă îndrăgostesc de Julia Bartet, de ducele de Guiche.) Și totuși, nu era chiar asta. Era un val mai amplu decît sentimentul dragostei. În dragostea declanșată de Fotografie (de anumite fotografii), o altă muzică se făcea auzită, purtînd un nume ciudat de demodat: Mila. Adunam într-un ultim gînd imaginile care mă "înțepaseră" (pentru că aceasta este ceea ce face *punctum*-ul), cum ar fi cea a negresei cu lănțișor subțire și pantofi cu găici. Prin fiecare dintre ele, fără greș, treceam dincolo de irealitatea lucrului reprezentat, intram nebunește în spectacol, în imagine, cuprinzînd cu brațele ceea ce este mort, ceea ce urmează să moară, așa cum a făcut Nietzsche cînd, pe 3 ianuarie 1889, s-a aruncat plîngînd de gîtul unui cal chinuit: devenit nebun din cauza Milei (Podach, 91).

Societatea se străduiește să calmeze Fotografia, să tempereze nebunia care amenință fără încetare să-i explodeze în față aceluia care o privește. Pentru asta ea are la dispoziție două mijloace.

Primul constă în a face din Fotografie o artă, pentru că nici o artă nu este nebună. De unde insistența fotografului de a rivaliza cu artistul, supunîndu-se retoricii tabloului și lumii sublimate a expoziției. Fotografia poate fi într-adevăr o artă: atunci cînd în ea nu mai există nici o nebunie, atunci cînd noema sa este uitată și, prin urmare, esența sa nu mai acționează asupra mea: credeți că în fața femeilor care se plimbă ale comandantului Puyo, mă emoționez și strig: *"Acest lucru a existat cîndva"*? Cinematograful participă la această domesticire a Fotografiei – cel puțin cinematograful ficțional, tocmai acela despre care se spune că este cea de-a șaptea artă; un film poate fi nebunesc prin artificiu, să prezinte semnele culturale ale nebuniei, dar nu este niciodată astfel prin natura sa (prin statut iconic); el este întotdeauna tocmai contrariul unei halucinații; el este pur și simplu o iluzie; viziunea sa este visătoare, nu ek-mnezică.

Celălalt mijloc de a tempera Fotografia este să o generalizezi, s-o gregarizezi, s-o banalizezi, într-atît încît să nu mai fie în fața ei nici o altă imagine în raport cu care să se demarce, să-și afirme specificul, scandalul, nebunia. E ceea ce se întîmplă în societatea noastră, în care Fotografia strivește cu tirania ei celelalte imagini: de acum încolo nu mai există gravură, nu mai există pictură figurativă decît prin supunerea fascinată (și fascinantă) față de modelul fotografic. În fața clienților unei cafenele, cineva mi-a spus tocmai asta: "Priviți cît sînt de terni; în zilele noastre imaginile sînt mai vii decît oamenii". Unul din semnele lumii noastre este poate această răsturnare: noi trăim după modelul unui imaginar generalizat. Statele Unite, de exemplu: totul se transformă acolo în imagine: nu mai există, nu se mai produc, nu se mai consumă decît imagini. Exemplu extrem: intrați într-un magazin porno din New York; n-o să găsiți acolo viciul,

ci numai tablourile sale vii (din care Mapplethorpe și-a extras cu luciditate anumite fotografii ale sale); s-ar zice că individul anonim (nicidecum un actor) care se lasă pus în lanțuri și biciuit nu-și poate concepe plăcerea decît dacă aceasta se alătură imaginii stereotipe (tocite) a sado-masochismului: juisarea trece prin imagine: iată marea mutație. O asemenea răsturnare pune neapărat problema eticii: nu pentru că imaginea ar fi imorală, ireligioasă sau diabolică (așa cum au declarat unii la apariția Fotografiei), ci pentru că, generalizată, ea derealizează complet lumea umană a conflictelor și a dorințelor, sub motiv că o ilustrează. Ceea ce caracterizează societățile numite avansate este că ele consumă astăzi imagini și nu mai consumă, la fel ca acelea de odinioară, credințe; ele sînt deci mai liberale, mai puțin fanatice, dar și mai "false" (mai puțin "autentice") – lucru pe care noi îl traducem, în conștiința curentă, printr-o mărturisire a unui sentiment de plictis îngrețoșat, ca și cum imaginea, universalizîndu-se, ar produce o lume fără diferențe (indiferentă), de unde nu poate atunci să apară, decît ici și colo, strigătul anarhismelor, marginalismelor și individualismelor: haideți să abolim imaginile, să salvăm Dorința imediată (fără mediere).

Nebună ori cuminte? Fotografia poate fi și una, și alta: cuminte dacă realismul ei rămîne relativ, temperat de deprinderile estetice sau empirice (a răsfoi o revistă la coafor, la dentist); nebună, dacă acest realism este absolut și, dacă se poate spune așa, original, readucînd la conștiința îndrăgostită și înspăimîntată însăși litera Timpului: o mișcare propriu-zis revulsivă, care răstoarnă cursul lucrului, pe care aș numi-o, pentru a încheia, extaz fotografic.

Acestea sînt cele două căi ale Fotografiei. Rămîne să aleg: să supun spectacolul ei codului civilizat al iluziilor perfecte sau să înfrunt în ea trezirea realității intratabile.

15 aprilie – 3 iunie 1979

Referințe

I. Lucrări

Beceyro (Raul), *Ensayos sobre fotografia* [încercare asupra fotografiei], Mexico, Arte y Libros, 1978.

Bourdieu (P.) (ed.), *Un art moyen* [O artă medie], Paris, Minuit (Le sens commun), 1965.

Calvino (I.), "L'apprenti photographe" [Ucenicul fotograf], nuvelă tradusă de Danièle Sallenave, *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo,* nr. 3, iunie 1978.

Chevrier (J. F). și Thibaudeau (J.), "Une inquiétante étrangeté" [O stranietate neliniștitoare], Le Nouvel Observateur, Spécial Photo, nr. 3, iunie 1978.

Encyclopaedia Universalis, articolul "Fotografie".

Freund (G.), *Photographie et Société* [Fotografie și Societate], Paris, Seuil (Points), 1974.

Gayral (L. F.), "Les retours au passé" [întoarcerile în trecut], *La folie, le temps, la folie* [Nebunia, timpul, nebunia], Paris, U.G.E., 10 ×18, 1979.

Goux (J. J.), *Les Iconoclastes* [Iconoclaștii], Paris, Seuil, 1978.

Husserl, citat de Tatossian (A.), "Aspects phénoménologiques du temps humain en psychiatrie" [Aspecte fenomenologice ale timpului uman în psihiatrie], *La folie, le temps, la folie,* Paris, U.G.E., 10 × 18, 1979.

Kristeva (J.), *Folle vérité*... [Adevărul nebun...], Seminar al Juliei Kristeva, editat de J.-M. Ribettes, Paris, Seuil (Tel Quel), 1979.

Lacan (J.), *Le Séminaire* [Seminarul], Cartea XI, Paris, Seuil, 1973.

Lacoue-Labarthe (Ph.), "La césure du spéculatif" [Cezura speculativului], *Hölderlin: l'Antigone de Sophocle,* Paris, Christian Bourgois, 1978.

Legendre (P.), "Où sont nos droits poétiques?" [Unde ne sînt drepturile poetice?], *Cahiers du Cinéma,* 297, februarie 1979.

Lyotard (J. F.), *La phénoménologie* [Fenomenologia], Paris, P.U.F. (Que sais-je?), 1976.

Morin (Edgar), *L'homme et la mort* [Omul și moartea], Paris, Seuil (Points), 1970.

Painter (G. D.), *Marcel Proust,* Paris, Mercure de France, 1966.

Podach (E. F.), *L'effondrement de Nietzsche* [Prăbișirea lui Nietzsche], Gallimard, (Idées), 1931, 1978.

Proust, *A la recherche du temps perdu* [în căutarea timpului pierdut], Paris, N.R.F. (Pléiade).

Quint (L. P.), *Marcel Proust,* Paris, Sagittaire, 1925.

Sartre (J.-P.), *L'Imaginaire* [Imaginarul], Gallimard (Idées), 1940.

Sontag (Susan), *La Photographie* [Fotografia], Paris, Seuil, 1979.

Trungpa (Chögyam), *Pratique de la voie tibétaine* [Practica căii tibetane], Paris, Seuil, 1976.

Valéry, P., *Oeuvres,* tome I. Introduction biographique [Opere, volumul I, Introducere biografică], N.R.F. (Pléiade).

Watts, A. W., *Le Bouddhisme Zen* [Budismul zen], Paris, Payot, 1960.

II. Albume și reviste

Berl (Emmanuel), *Cent ans d'Histoire de France* [O sută de ani de istorie a Franței], Paris, Arthaud, 1962.

Newhall (Beaumont), *The History of Photography* [Istoria fotografiei], The Museum of Modern Art, New York, 1964.

Creatis, nr. 7, 1978.

Histoire de la Photographie française des origines à 1920 [Istoria fotografiei franceze de la origini și pînă la 1920], Creatis, 1978.

André Kertész, Nouvel Observateur, Delpire, 1976.

André Kertész, Centre national d'Art et Culture Georges Pompidou, Contre-Jour, 1977.

Nadar, Torino, Einaudi, 1973.

Photo, nr. 124 (ianuarie 1978) și nr. 138 (martie 1979).

Photo-Journalisme, Fondation nationale de la Photographie (Exposition, Musée Galliera, nov.-dec. 1977).

Rolling Stone (S.U.A.), 21 oct. 1976, nr. 224.

August Sander, Nouvel Observateur, Delpire, 1978.

Spécial Photo, Nouvel Observateur, nr. 2, nov. 1977.

Fotografi citați

ILUSTRAȚII

Cuprins


IDEA
EDITURĂ


15 lei
ISBN 973791382-1
9 789737 913821